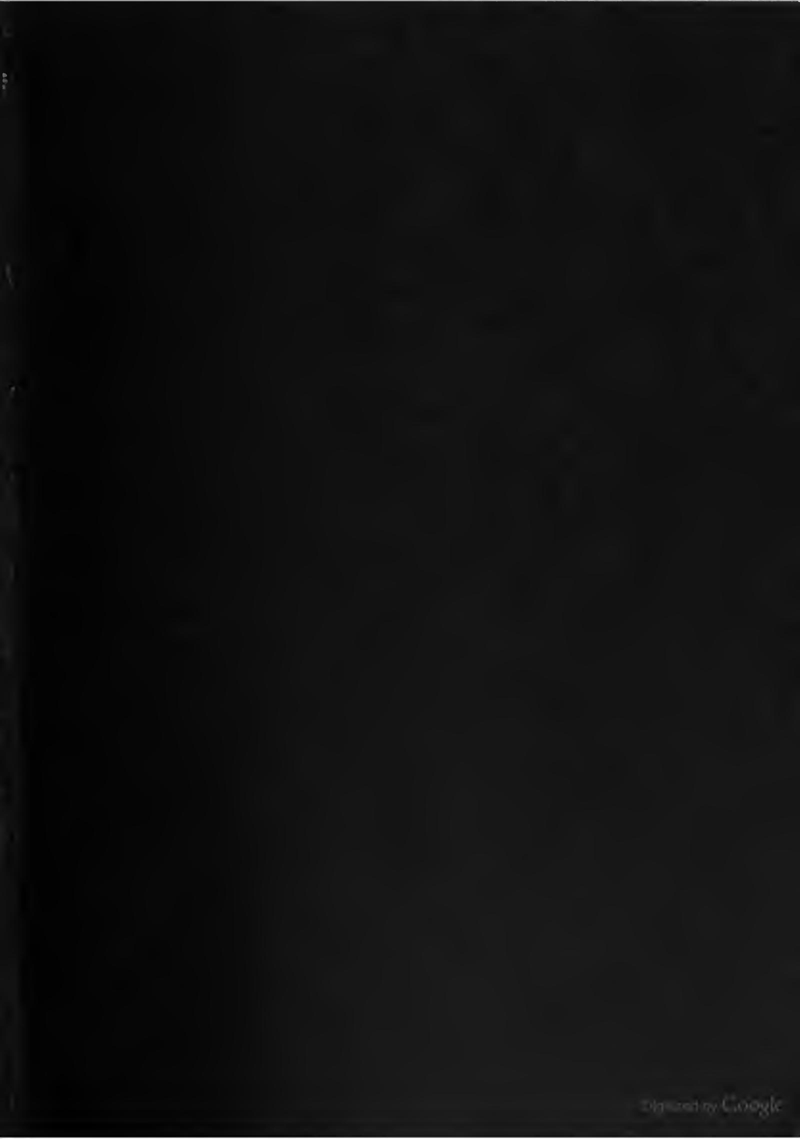


Urgeschichte der bildenden kunst in Europa von den anfängen bis ...

Moritz Hoernes


ARTES
VERITAS
SCIENTIA
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN



URGESCHICHTE DER BILDENDEN KUNST IN EUROPA

VON DEN ANFÄNGEN BIS UM 500 V. CHR.

VON

M. HOERNES

ZWEITE, DURCHAUS UMGEARBEITETE UND NEU ILLUSTRIERTE AUFLAGE

MIT 1330 ABBILDUNGEN IM TEXT

MIT UNTERSTÜTZUNG
DER KAIS. AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN IN WIEN

WIEN 1915
KUNSTVERLAG ANTON SCHROLL & Co.
GES. M. B. H.

Druck von ADOLF HOLZHAUSEN in Wien,
K. UND K. HOF- UND UNIVERSITÄTS-BUCHDRUCKER.

Vorwort und Einleitung zur zweiten Auflage.

Was kann der Mensch im Leben mehr gewinnen,
Als daß sich Gott-Natur ihm offenbare,
Wie sie das Feste läßt zu Geist verrinnen,
Wie sie das Geisterzeugte fest bewahre.
Goethe.

Die erste Auflage dieses Buches erschien 1898; sie ist seit geraumer Zeit im Buchhandel vergriffen, außerdem längst überholt und veraltet: dies, wenn ich richtig urteile, mehr durch den stofflichen Zuwachs als durch entsprechend vermehrte Einsichten in das Wesen und Werden der prähistorischen Kunst. Denn erst seit zehn bis fünfzehn Jahren kennt man (um nur einiges anzuführen) die Felszeichnungen und Wandmalereien der paläolithischen Höhlenbewohner des Westens, die figurale und ornamentale Glyptik östlicher Lößstationen, die Felsengemälde Süd- und Ostspaniens, die neolithische Plastik und Vasenmalerei Siebenbürgens und der außerkarpathischen Länder des Ostens, die verwandten Arbeiten der jüngeren Steinzeit Nordgriechenlands, die schöne Keramik der Bronzezeit Südungarns und Serbiens, die Hinterlassenschaft der ältesten Kunststätten auf den griechischen Inseln, vor allen auf Kreta. Gegenüber einem solchen Andrang frischer Quellen behauptet sich keine Darstellung der prähistorischen Kunst Europas aus dem Ende des vorigen Jahrhunderts.

Außerdem beschränkte sich jene erste zusammenfassende Behandlung eines schon damals umfangreichen, aber an vielen Punkten noch kaum bearbeiteten Stoffes auf dessen erstmalige Ausbreitung, auf eine Sammlung und Ordnung zerstreut herumliegender Fundmassen, die möglichst vollständig herangezogen werden sollten. Sie enthielt daher viele Einzelheiten und Ausführungen, die jetzt entbehrlich scheinen und daher weggelassen wurden, um der Darlegung erweiterter Einsichten und vertiefter Auffassungen Raum zu geben, die aus dem äußeren Zuwachs und fortgesetzter eigener Beschäftigung mit dem Gegenstande hervorgegangen sind.

Trotz jener Unzulänglichkeit ist dem alten Buche seit seinem Erscheinen keine Konkurrenz erwachsen. Es ist das einzige zusammenfassende und ausführliche Werk über die gesamte vorgeschichtliche Kunst Europas geblieben. Den Prähistorikern ist in der Regel das Gebiet der Kunstgeschichte

und Ästhetik, den Kunsthistorikern und Ästhetikern das Gebiet der prähistorischen Altertümer fremd oder ungenügend bekannt. Es besteht die Forderung nach einer großzügigen Synthese, aber die aufgebotenen Mittel entsprechen ihr nicht, und was man nicht hinlänglich kennt, wird oberflächlich, wenn möglich geringschätzig behandelt. Die Ansprüche und der Pulsschlag unserer Zeit äußern sich zuweilen in erstaunlich leichtfertigen Urteilen. Sogar die volle Beherrschung des einzelnen Faches, von der alle wissenschaftliche Tätigkeit ausgehen sollte, ist oft nicht mehr als reine Fiktion. Unter den Prähistorikern gibt es Kenner der diluvialen und solche der späteren Kulturperioden; aber die Forscher der ersteren Richtung, zugleich mit Geologie, Klimatologie und Paläontologie beschäftigt, sind mit den jüngeren Zeitläuften wenig vertraut; umgekehrt geht es den anderen mit den paläolithischen Altertümern. Wieder andere beschränken sich auf einzelne räumliche Gebiete, auf den Westen, den Norden oder die Mittelmeerländer Europas, und vernachlässigen alle übrigen Teile des Kontinents. Daher fehlt es an Kennern der gesamten Vorgeschichte Europas, noch mehr an solchen, die außerdem das nötige Maß des Wissens aus anderen Fächern besäßen, aus der Ethnographie, der historischen Archäologie, der Kunst- und Kulturgeschichte.

Diese Umstände, denen es vielleicht zuzuschreiben ist, daß von keiner anderen Seite eine dem heutigen Stande der Wissenschaft entsprechende Darstellung der Urgeschichte der bildenden Kunst unternommen wurde, haben mich veranlaßt, das Buch unter dem alten Titel, aber in fast völlig erneuerter Gestalt abermals herauszugeben. Es bringt den Stoff in veränderter Anordnung; der erste Teil handelt von primitiver bildender Kunst überhaupt, der zweite von den prähistorischen Altertümern und von Europa im besonderen, der dritte von der Kunst der älteren Steinzeit, der vierte in zusammenfassender Weise von der Kunst der späteren Perioden, die folgenden Abschnitte im einzelnen von den Werken der jüngeren Steinzeit und der Kupferzeit, der Bronze- und der ersten Eisenzeit. Entsprechend dem Zweck der Darstellung, die Grundlagen aufzudecken, soweit sie in Tatsachen zu erkennen sind, wird die Kunst der Mittelmeerländer für die jüngeren Zeiten mit abnehmender Ausführlichkeit behandelt, da über diesen Gegenstand viele gründliche Arbeiten vorliegen und da die europäische Kunst im Süden am frühesten ihren primitiven Charakter abstreift. Die vormetallischen Perioden sind eingehender behandelt als früher, die Kulturkreise nicht mehr bloß in ihren gegenseitigen Beziehungen, sondern soweit als möglich in ihrem inneren Wesen und Wachstum dargestellt und das Typische, Gesetzmäßige dem Individualhistorischen, äußerlich Bedingten übergeordnet.

Die hervorragendsten Prähistoriker der Gegenwart wie O. Montelius, Sophus Müller, der jüngst auf tragische Weise aus dem Leben geschiedene J. Déchelette u. a., legen das größte Gewicht auf die äußeren Anstöße, durch

welche die Völker Europas aus einem anfänglichen Kulturschlummer geweckt und so auch zur ersten Kunsttätigkeit angeregt worden sind. Diese Art der Betrachtung, der ich selbst früher zu sehr gehuldigt habe, erscheint mir heute mindestens einseitig. Zweifellos gelangten die geographisch gesonderten Gruppen der Menschheit in vielen Erdräumen, also auch in Europa selbständig zu den einzelnen Stufen ihres prähistorischen Kulturlebens. Dies geschah besonders in den älteren und ältesten Zeiten; aber auch in den jüngeren Zeiträumen wurde die Unterstützung des Fortschrittes durch äußere Einflüsse erst dann wirksam, wenn im Verlauf der eigenen, inneren Entwicklung eine entsprechende Vorbereitung zum Empfang fremder Einflüsse erreicht worden war. Bis dahin entstanden, wie es nicht anders sein kann, wirklich autochthone Kulturen, deren natürliche Grundlagen sich zum Teil ermitteln lassen, während auf eine Abhängigkeit von anderen Kulturkreisen nichts hindeutet. Nur so konnte es kommen, daß in Europa zuerst das Gebiet zwischen den Golfen von Genua und Biskaya, hierauf der Länderraum zwischen dem nördlichen Pontus und der oberen Adria und dann erst die ägäische Insel- und Küstenwelt als führende Regionen erscheinen und die erhöhte Beachtung des Kulturhistorikers in Anspruch nehmen.

Diese und andere leitende Gedanken sind in den Schlußsätzen zu knappen Thesen formuliert, die schon 1913 auf dem Kongreß für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft in Berlin zur Diskussion gestellt wurden (vgl. den Bericht über diesen Kongreß, Stuttgart 1914, S. 213—221). Doch konnte ich den Ausführungen der Redner, die zu dem Gegenstande im Anschluß an meinen Vortrag das Wort ergriffen, nichts entnehmen, was mich zur Abänderung meiner Ansichten veranlaßt hätte; sie ließen mir im Gegenteile die Notwendigkeit der Umkehr zu exakter, methodischer, wenn auch in den Augen jener Redner veralteter Forschung noch dringlicher erscheinen. Denn, soviel ich sehen kann, sind die Ergebnisse der wahren Urgeschichtsforschung unvereinbar mit jenen Spekulationen, die darauf abzielen, einen universalhistorischen Parallelismus zwischen einer supponierten ontogenetischen und einer allgemein phylogenetischen Entwicklung der bildenden Kunst nachzuweisen. Diese Lehre wird scheitern, wie alle ähnlichen Konstruktionen, die den Tatsachen Gewalt antun. Dem heutigen Kinde können die Bedingungen gar nicht mehr geboten werden, unter denen der primitive Mensch selbständig zur Kunstübung gelangt oder kunstlos dahinlebt. Wie wollte man dies anstellen? Um einen solchen generalisierenden oder universalhistorischen Hergang der ältesten Kunstentwicklung annehmen zu können, müßte man ferner voraussetzen, daß alle Stämme der Menschheit, deren alte oder altertümliche Kunstleistungen als Belege herangezogen werden, die gleiche Begabung und Veranlagung besessen hätten, was eine ebenso unbegründete Annahme ist, wie, daß alle Individuen eines Stammes über die gleichen körperlichen und geistigen Anlagen verfügen.

Im zweiten Teil dieser Darstellung soll davon noch die Rede sein. Andererseits wird das vorliegende Buch hinlänglich zeigen, daß es dem Verfasser (obwohl dieser nach Lamprecht noch „einer älteren, mehr philologischen Schule" angehört) ferne liegt, einer rein antiquarischen Richtung in der prähistorischen Archäologie das Wort zu reden. Jedenfalls sind zunächst die Tatsachen festzustellen, gleichviel ob sie auf dieser oder jener Seite beifällig oder mißfällig aufgenommen werden. Ein Teil des wissenschaftlichen Publikums ist auf evolutionistische Grundanschauungen eingeschworen, die ein anderer Teil dieses Publikums fast ebenso grundsätzlich ablehnt. Das unvermittelte Auftreten genialer künstlerischer

Begabungen am Beginn der jungpaläolithischen Zeiten und in der sogenannten „dritten mittelminoischen Stufe" der Bronzezeit Kretas macht den Eindruck mutationeller Erscheinungen, die im Wege der Evolution aus bekannten Vorstufen nicht zu erklären sind. Ähnlich steht es auch an anderen Punkten, wo die Sache minder auffällig ist. Wir wissen nicht, ob das nur an der Überlieferung liegt oder auf anderen Ursachen beruht. Vielleicht lassen sich kontroverse Anschauungen friedlich in Einklang bringen und besteht künstlerische Genialität doch nur darin, daß — wie bei der Kainogenese der physischen Arten — gewisse Zwischenstufen unmerklich schnell überwunden und dadurch in raschem Aufschwung höhere Ziele erreicht werden.

Wiederholt hat man die Behauptung aufgestellt, daß sich die kunstgeschichtliche Entwicklung immer und überall nach einem und demselben Rhythmus vollziehe und regelmäßig mehrere analoge Phasen durchlaufe, deren Abfolge stets die nämliche sei.[1]) Die von der prähistorischen Archäologie erhobenen Tatsachen stehen nicht im Einklang mit dieser Lehre. Wir werden zeigen, wie irrig die Meinung ist, daß sich die Entwicklung der paläolithischen Kunst von einem Anfangspunkt der Ungeschicklichkeit und technischen Unerfahrenheit über einen Höhepunkt hinweg und wieder hinab zu einem Nullpunkt schrittweise verfolgen lasse, und wir werden sehen, daß ebensowenig von einer stufenweisen Entwicklung der neolithischen Kunst Griechenlands zur kretisch-minoischen der Bronzezeit die Rede sein kann. Wir werden überhaupt einen anderen, wie uns scheint, tiefer liegenden Periodismus erkennen und zu begründen suchen, in dem es keine Nullpunkte und absoluten Stillstände gibt und die neuen Entwicklungsrichtungen in Wahrheit organisch aus den alten hervorgehen.

Schließlich noch ein Wort über das Verhältnis zwischen der Urgeschichte der Kunst und der Kunstgeschichte im engeren Sinne. Es versteht sich von selbst, daß diese letztere eine historische Disziplin und nach einer für ihre besonderen Zwecke spezialisierten historischen Methode zu behandeln ist.[2]) Andererseits gibt es Gebiete der Kunsttätigkeit, die von den methodischen Einschränkungen der Theorie nicht erreicht werden; so vor allem die Entstehung der ältesten und einfachsten Kunstformen, die sich, wie J. von Schlosser mit Recht sagt, historischer Erforschung entzieht, weil sie als ein psychisches Phänomen aufzufassen ist, das als solches keinen Anfangs- oder Endpunkt hat, somit außerhalb der Grenzen historischen Geschehens fällt. Nach M. Dvořák[2]) wären die Kulturgeschichte und andere (darunter auch naturwissenschaftliche) Fächer nur insofern „Hilfswissenschaften" der Kunstgeschichte, als „die Kenntnis bestimmter Kulturzustände oder sozialer Verhältnisse oft nicht nur für die Datierung und Kritik der Denkmäler, sondern auch für die Erklärung ihres stofflichen Inhaltes unbedingt notwendig" seien. Nach unserer Meinung bildet die Kunstgeschichte einen Teil der Kulturgeschichte; denn worin sollte diese bestehen, wenn jede historische

[1]) Vgl. zuletzt W. Deonna, L'archéologie, sa valeur, ses methodes, Paris 1912, und Les lois et les rythmes dans l'art, Paris 1914. Für Europa unterscheidet dieser Autor vier analoge Abläufe in der Entwicklung der Kunst: die paläolithische, die kretisch-minoische, die antik-klassische und die christliche Periode; er vergleicht besonders die beiden letzten miteinander und findet die griechische Kunst bis um 500 v. Chr. sehr ähnlich der christlichen bis ans Ende der romanischen Stilperiode.

[2]) Die Geisteswissenschaften I, 1913/14, 932, 936.

Disziplin ihren Gegenstand als „selbständige genetische Entwicklungsreihe" von der Kulturgeschichte abtrennen und unabhängig machen wollte? Deshalb halten wir Versuche von der Art, wie sie der genannte Kunsthistoriker durch einige, nach seiner Ansicht abschreckende Beispiele kennzeichnet, keineswegs von vornherein und grundsätzlich für verfehlt und aussichtslos und glauben nicht, daß sie Kausalverbände herstellen zwischen Erscheinungen disparater Natur, die „höchstens durch äußere Anstöße" miteinander verknüpft sind. Hängt denn nicht schließlich alles mit allem zusammen, so daß alles aus allem zu erklären ist, soweit menschliche Einsicht und die vorhandene Möglichkeit dazu ausreichen? Wenn wir recht sehen, erfordert die Methode der Kunstgeschichte in diesem wesentlichen Punkte nicht grundsätzliche Verneinung und glänzende Vereinsamung, sondern nur die äußerste Gewissenhaftigkeit in der zusammenfassenden und abwägenden Beurteilung aller in Betracht kommenden (auch außerästhetischen) Einflüsse und Wechselwirkungen. Die Bekämpfung vorübergehender Auswüchse und Übertreibungen, der berechtigte horror vor Kunstgeschwätz und Schöngeisterei brauchen nicht zur Abweichung von einem an sich richtigen Wege zu führen. Auch darin möchte ein Teil des vorbildlichen Wertes der prähistorischen Kunstforschung liegen, daß sie die Kunstrichtungen, zu deren Beleuchtung schriftliche Zeugnisse gänzlich fehlen, nicht anders als im Rahmen der gesamten übrigen Kultur betrachtet. Sie muß es tun und kann es um so leichter, als ihr nur ein geringes Maß anderer, erläuternder Kulturtatsachen zu Gebote steht.

In diesem Sinne habe ich, soweit es in meinen Kräften stand, darnach getrachtet, an der Hand der ältesten erhaltenen Kunstdenkmäler gleichsam den Naturgesetzen des Kulturlebens näher zu treten, als dies bisher geschehen ist. Denn bisher hat man sich überall zu sehr an die individualhistorischen Vorgänge, die geschichtlichen Ereignisse im engeren Sinne, gehalten und in diesen die ersten und letzten Ursachen der Erscheinungen und Veränderungen erblickt. Da nun solche Vorgänge — im entscheidenden und bleibenden Unterschied von der eigentlichen Geschichte — aus der Vorgeschichte nicht bekannt sind, hat man sie mehr oder minder kühn ersonnen und als Hypothesen oder vermeintlich feststehende Tatsachen in die Betrachtung der ursächlichen Zusammenhänge eingeführt. Es gibt zwei solche historisierende Richtungen in der Urgeschichtsforschung. Die eine, die ich oben durch die Namen einiger bewährter Forscher gekennzeichnet habe, ist bescheidener und besonnener; ich möchte sie, da sie von Operationen mit alten Völkernamen wenig Gebrauch macht, die „anonym-historisierende Richtung" nennen. Die andere verdient dagegen, wenigstens für die älteren Perioden, den Namen einer „pseudonym-historisierenden Richtung", da sie sich anscheinend nur zum Zwecke der Aufspürung alter Völkergeschichten mit den prähistorischen Altertümern befaßt. Die eine erscheint mir, wie bemerkt, unzulänglich, die andere unmethodisch. Man

kann die eine auch als geographische (oder handelsgeschichtliche), die zweite als ethnographische bezeichnen. Den von mir eingeschlagenen Weg möchte ich dagegen als einen anthropologischen angesehen wissen.

Die kaiserliche Akademie der Wissenschaften in Wien hat, wie für die erste, so nun auch für die zweite Auflage dieses Buches aus den Mitteln ihrer prähistorischen Kommission einen Druckkostenbeitrag, hauptsächlich behufs Herstellung neuer Abbildungen, gewährt. Dafür sei ihr an dieser Stelle der wärmste Dank ausgesprochen. Mittels dieser Unterstützung ist es möglich gewesen, das Buch reichlicher und namentlich dessen einzelne Teile gleichmäßiger mit Illustrationen zu versehen, als es bei der ersten Auflage der Fall war. Durch Darleihung zahlreicher Zinkstöcke förderten auch die prähistorische Sammlung des k. k. naturhistorischen Hofmuseums und die k. k. Zentralkommission für Denkmalpflege die bildliche Ausstattung, die für die Brauchbarkeit des Buches, wie schon die erste Auflage zeigte, von wesentlicher Bedeutung ist und es auch jenen Lesern nützlich machen wird, deren Ansichten mit denen des Verfassers nicht übereinstimmen.

Übersicht des Inhaltes.

Erster Teil.

Quellen und Richtungen der bildenden Kunst.

Zweiter Teil.

Die prähistorische Kunst in Europa.

Dritter Teil.

Der Westen und die naturalistische Kunst des Jägertums.

Vierter Teil.

Mitteleuropa und die geometrische Kunst des Bauerntums.

Fünfter Teil.

Kulturkreise und Kunstrichtungen der jüngeren Steinzeit und der Kupferzeit.

I. Die Gattungen des flächenfüllenden oder Umlaufstiles.

II. Die Gruppen der flächeneinteilenden und des Rahmenstils.

Sechster Teil.

Der Südosten und die Kulturkreise der Bronzezeit.

I. Der ägäische Kulturkreis.

II. Der außerägäische Länderkreis.

Siebenter Teil.

Kulturkreise und Entwicklungen der Eisenzeit.

I. Die Kulturkreise des Südens.

II. Der hallstättische Kulturkreis.

III. Die Gegenstände der bildenden Kunst.

IV. Das Wiedererwachen des Westens und der Stil des nordischen Kriegertums. — Schlußsätze.

Nachträge und Nachweisungen.

A. Nachträge.

I. Die Überschätzung der paläolithischen Kunst und die Anfänge der Gruppenbildung.

II. Umblickende Tierfiguren (S. 157) und das Heraussehen der Figuren aus dem Rahmen des Bildes.

A. Vasenbilder mit schwarzen Figuren.

Verzeichnis

einiger wiederholt gebrauchter Abkürzungen.

AfA. = Archiv für Anthropologie, Braunschweig.
AnhV. = Altertümer unserer heidnischen Vorzeit, Mainz.
BpI. = Bullettino di paletnologia Italiana, Parma.
BSAP. = Bulletin de la Société d'Anthropologie, Paris.
Cipr. = Congrès internat. d'Anthropologie et d'Archéologie préhistoriques.
JfA. = Jahrbuch für Altertumskunde, Wien.
JZK. = Jahrbuch der k. k. Zentralkommission für Erforschung usw., Wien.
KblAG. = Korrespondenzblatt der deutschen Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte, Braunschweig.
L'Anthr. = L'Anthropologie, Paris.
Mat. = Matériaux pour l'histoire primitive et naturelle de l'homme, Paris.
MAG. = Mitteilungen der Anthropologischen Gesellschaft, Wien.
MprK. = Mitteilungen der prähistorischen Kommission der kais. Akademie der Wissenschaften, Wien.
PrZ. = Prähistorische Zeitschrift, Berlin.
Ra. = Revue archéologique, Paris.
Rép = S. Reinach, Répertoire de l'art quaternaire, Paris 1913.
WdZ. = Westdeutsche Zeitschrift für Geschichte und Kunst, Trier.
ZfE. = Zeitschrift für Ethnologie, Berlin.
ZfEV. = Zeitschrift für Ethnologie, Verhandlungen der Berliner Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte.

Erster Teil.

Quellen und Richtungen der bildenden Kunst.

Dieser erste Teil soll nur dazu dienen, einen Rahmen aufzustellen und die Fragen aufzuwerfen, bei deren Behandlung die Zeugnisse der vorgeschichtlichen bildenden Kunst Europas wesentlich in Betracht kommen. Wenn gleichwohl darüber hinausgehende Ansichten hin und wieder nicht unterdrückt sind, wollen sie nur als persönliche Meinungen und Überzeugungen gelten, die sich dem Verfasser aus der Betrachtung der Probleme ergeben haben. Mit den prähistorischen Altertümern allein läßt sich die Urgeschichte der Kunst nicht bestreiten; aber sie müssen zu deren Untersuchung und Darstellung durchaus herangezogen werden, wie es heute von den Vertretern anderer Fächer mehr und mehr, aber noch nicht ausreichend geschieht. Andererseits hat auch der Prähistoriker zu wissen, welche Bedeutung der prähistorischen Kunst im Rahmen der allgemeinen Kunstwissenschaft zukommt.

1. Kunst als Funktion der menschlichen Natur.

a) Definitionen der Kunst.

Kunst ist eine Funktion der menschlichen Natur, wodurch diese ihrem Innenleben auf solche Art Ausdruck verleiht, daß ihr daraus Befreiung, Genuß und Wohlgefallen erwächst. Diese Betätigung einer Fähigkeit, eines

Dranges oder wie man den Kunsttrieb sonst nennen mag, gehört zum Wesen und Organismus des Menschen wie seine abgeschlossene körperliche Bildung, wie Religion und Moral, wie irgendeine Form des sozialen Verbandes. Sie bildet, gegenüber den Eigenschaften anderer Organismen, einen Vorzug oder einen Nachteil der Ausstattung des Menschen. Gleichviel: Er besitzt sie als unverlierbaren Bestandteil des ihm eigentümlichen Wesens.

Der philosophischen Betrachtung sei es anheimgegeben, die Ursachen des menschlichen Kunsttriebes und damit den Ursprung der Kunst aufzudecken. Nur wird man von einer solchen Betrachtung fordern müssen, daß sie sich von den Erfahrungswissenschaften, von der Kunstgeschichte, Ethnologie und Prähistorie unausgesetzt beraten und leiten lasse. Denn eine Philosophie, die das nicht tut, sondern auf die Lehren der Erfahrung verzichtet, ist keine Wissenschaft und kann keine wissenschaftlichen Erkenntnisse liefern, so wenig als die Religion oder die Kunst selbst, gleich denen sie, nach den Zeugnissen der Geschichte, zu den spezifischen Lebensvorgängen oder Lebensbedürfnissen des menschlichen Geistes gehört.[1])

Die wissenschaftlichen Einteilungen, die trennenden und zusammenfassenden Bezeichnungen der Lebensvorgänge sind meist nicht natürliche, sondern künstliche. Zu den praktischen Zwecken der Sonderung und Übersicht geschaffen, entsprechen sie nicht der verwickelten Beschaffenheit der Tatsachen. Was man „Kunst" oder „Künste" nennt, was man als einen Teil derselben, als „bildende Kunst" oder als einen anderen Ausschnitt aus dem System der Künste zusammenfaßt, ist jedesmal eine verwickelte Menge disparater Erscheinungen mit verschiedenen Ausgangspunkten und häufig wechselnden, sich kreuzenden, konvergierenden und divergierenden Tendenzen. Nur deduktive, teleologische Auffassung vermag darin Einheiten zu erkennen. Da herrscht kein Wollen, sondern ein Müssen, kein Monogenismus, sondern ein Polygenismus; und ein Sollen von bestimmter Art gibt es nur in unserer Einbildung und der durch diese beherrschten Theorie.

Zwecke und Ziele lassen sich mit den Mitteln der Wissenschaft im organischen Leben nicht nachweisen; und so hat auch die Kunst keine wissenschaftlich erkennbare Aufgabe und Bestimmung. Man hat ihr nichts vorzuschreiben, als daß sie da sein soll, und das leistet sie auch ohne Geheiß.

[1]) Als „Lebensbedürfnis" und „Verlangen nach einer unseren Bestrebungen Bedeutung verleihenden Weltansicht" deutet auch Kant die Metaphysik und O. Külpe („Immanuel Kant") meint, man könne eine solche Weltanschauung auch vom Standpunkt der Erkenntnis aus „als wahrscheinlich zu rechtfertigen suchen". Das klingt nicht hervorragend anspruchsvoll; aber ein anderer namhafter Philosoph unserer Zeit äußert sich noch bescheidener über die Möglichkeit einer Metaphysik als Wissenschaft, indem er findet, daß sie sich nicht wie so manche Systeme der Vergangenheit und der Gegenwart mit dem wissenschaftlichen Bewußtsein der Zeit im ganzen oder in einzelnen Richtungen in Widerspruch setzen dürfe. Der Philosoph gliche dann nur mehr einem Architekten, der auf dem Terrain des positiven Wissens unter der Aufsicht und nach den Bedürfnissen der hier befehlenden Sondereigentümer sein Werk zu vollenden und die Teile zu einem harmonischen Ganzen zusammenzufügen habe. (W. Wundt, Kultur der Gegenwart, Teil I., Abt. VI., System. Philos.)

Die Wirkungen der Kunst können nicht dazu dienen, deren Wesen und Ursprung aufzuklären. Allerdings definierte J. M. Guyau[2]) die Kunst als eine Funktion des sozialen Organismus, die für dessen Erhaltung und Entwicklung von der größten Bedeutung sei, und E. Grosse,[3]) der diese Begriffsbestimmung auf die Kunst der primitiven Menschheit ausdehnte, fand sie erst dort wirklich bewiesen. Aber die Stärkung und Erhaltung der sozialen Verbände ist nicht das Wesentliche aller Kunstübung. Diese Wirkung äußert sich überhaupt nur in einem Teil der Künste und sie entfaltet sich nicht am Anfang, sondern erst auf relativ höheren Stufen. Die Argumente dieser soziologischen Definition der Kunst lauten folgendermaßen: „Es gibt kein Volk ohne Kunst, jedes Volk widmet einen großen Teil seiner Zeit und Kraft den Künsten." (Dies ist zu bezweifeln.) „Vom Standpunkt der Wissenschaft erscheint es undenkbar, daß eine Funktion, für die eine solche Kraftmenge aufgeboten wird, für die Erhaltung und Entwicklung des sozialen Organismus gleichgültig sein sollte. Denn wenn diese Energie für die ernsten und wesentlichen Aufgaben des Lebens verloren wäre, müßte die natürliche Zuchtwahl die Völker, welche ihre Kräfte so vergeuden, längst zugunsten anderer, praktischer veranlagter Völker ausgemerzt haben." Wenn es aber keine Völker ohne Kunst, d. h. keine praktischer veranlagten gibt, so vergeuden eben alle einen Teil ihrer Kraft auf dieselbe Art und keines hat einen Überschuß, den es zuungunsten eines anderen ausnützen könnte.

Ehe die Kunst (oder was uns als solche erscheint) dem Menschen sozialen Nutzen gewährte, muß sie ihm rein individuellen, persönlichen Nutzen gewährt haben. Ist sie in Wirklichkeit so allgemein und so früh vorhanden, so müssen ihre Tätigkeiten biologische Funktionen sein, wie Essen und Trinken, nur daß Ursache und Wirkung nicht so offen zu Tage liegen wie bei der Nahrungsaufnahme und anderen einfachen Verrichtungen des Körpers. So wie der Fortpflanzungsakt vom Tiere ausgeübt wird, um ein individuelles Bedürfnis zu befriedigen, nicht um Nachkommenschaft zu erzielen und die Art zu erhalten, so muß auch das Entlegenste und scheinbar Überflüssigste, was der primitive Mensch unternimmt, in seinem wohlverstandenen persönlichen Interesse liegen. Die Dynamik der primitiven Kunst ist allerdings dunkel, wie die kulturfördernden menschlichen Triebe der Urzeit überhaupt; dagegen wissen wir, daß die Befriedigung unschädlicher Triebe zur Gewohnheit werden kann, und daß die Gewohnheit an und für sich eine starke Quelle des Bedürfnisses ist.

Darwin ist in der Betrachtung des Schönheitssinnes bei den Tieren zu einem ähnlichen Ergebnis gelangt. Er sagt („Die Abstammung des Menschen und die geschlechtliche Zuchtwahl", deutsch von Carus, 4. Aufl., Stuttgart 1883, S. 87 f.): „Das Vergnügen an gewissen Farben, Formen und Lauten ist bei kultivierten Menschen innig mit komplizierten Ideen und Gedankenzügen verknüpft, herrscht aber schon bei den Tieren. Männliche Vögel entfalten mit Vorbedacht ihr Gefieder und dessen glänzende Farben vor dem Weibchen, der reizende Klang, welchen viele männliche Vögel während der Zeit der Liebe von sich geben, wird gewiß von den Weibchen bewundert.... Warum gewisse glänzende Farben Vergnügen erregen, läßt sich, wie ich vermute, ebensowenig erklären, als warum gewisse Gerüche und Geschmäcke angenehm sind; — Gewohnheit hat aber jedenfalls etwas damit zu tun, denn was unseren Sinnen zuerst unangenehm ist, wird zuletzt angenehm, und Gewohnheiten werden vererbt. In Bezug auf Laute hat Helmholtz zu einem gewissen Teile aus physiologischen Gründen erklärt, warum Harmonien und gewisse Arten des Tonfalles angenehm sind. Viele Fähigkeiten, welche dem Menschen zu seinem allmählichen Fortschritt

[3]) E. Grosse, Die Anfänge der Kunst, Tübingen 1894. Kunstwissenschaftliche Studien.

[2]) J. M. Guyau, Die Kunst als soziologisches Phänomen. Deutsch, Leipzig 1911. Ebenda 1900.

von unschätzbarem Werte gewesen sind, wie das Vermögen der Einbildung, der Verwunderung, der Neugierde, ein unbestimmtes Gefühl für Schönheit (?), eine Neigung zum Nachahmen und die Vorliebe für Aufregung oder Neuheit mußten natürlich zu den wunderlichsten Änderungen der Gewohnheiten und Moden führen." Darwin zeigt nun, daß auch die Tiere launisch sind und die Neuheit um ihrer selbst willen lieben, vergißt aber anzuführen, daß die Launen der Menschen aus sekundären Gründen über die Dauer einer bloßen Modegewohnheit hinaus festgehalten und aus der Erfahrung einer anfangs nicht bekannten Nützlichkeit (oder Heiligkeit) dem Kulturbesitz der Menschheit einverleibt werden können, während bei Launen des Tieres aus bekannten Gründen Ähnliches nicht der Fall ist. Der Wechsel des Geschmacks beruht einfach darauf, daß jeder Reiz, der sich zu oft wiederholt, seine Wirkung auf die abgestumpften Nerven verliert.

Auf der Macht der Gewohnheit können Tätigkeiten beruhen, deren ursprünglicher Sinn längst verloren gegangen ist. Die Gewohnheit heiligt aber auch; sie schafft zur Erklärung dessen, was nicht mehr unmittelbar verstanden wird, Dogmen und Doktrinen, zu welchen in letzter Reihe auch unsere ästhetischen Lehrsätze gehören. Wird es jemals gelingen, in die Chemie der geistigen Nahrungsmittel so tief einzudringen, daß wir die letzten Ursachen des Kunsttriebes und damit den Ursprung der Kunst nachweisen können?

Es scheint, daß der Geschmack, den wir an gewissen materiellen Genußartikeln finden, nicht die Ursache, sondern die Wirkung der Gewohnheit ihres Konsums ist, und daß die Ursache des letzteren in einem physiologischen Bedürfnis begründet ist. Die scharfe Würze des Salzes, die Süßigkeit des Zuckers, der aromatische Duft der Blumen sind nicht die Ursachen ihres Gebrauches, sondern erst infolge ihrer Verwendung im menschlichen Haushalte empfinden wir ihren Geschmack als „Wohlgeschmack", ihren Geruch als „Wohlgeruch". Die Sinnesorgane, welchen man mit Unrecht eine von Anfang her leitende Rolle zuschreibt, sind vielmehr ursprünglich neutral. Auch das Auge und das Ohr haben anfangs nur ein Amt, aber keine Meinung, d. h. keine zur ästhetischen Auswahl befähigenden Empfindungen für Farben, Formen, Töne und deren Verbindungen. Erst durch langen Gebrauch in jenen eingeschränkten Bahnen, die uns der Kulturfortschritt vorzeichnet, entwickeln sie sich zu inappellablen ästhetischen Instanzen.

Diese Neutralität ist, wie wir später sehen werden, nicht gleichbedeutend mit Geschmacksanästhesie, die wir schon beim Tiere nicht annehmen dürfen. Es scheint nur, daß der normale Gefühlszustand des Naturmenschen in einer gewissen Indifferenz besteht und das Erwachen ästhetischer Empfindungen an Erregungen gebunden ist, welche temporär und periodisch eintreten wie Hunger, das Geschlechtsbedürfnis u. dgl. Der Kulturmensch muß in jedem Augenblick zur Kunstbegeisterung bereit sein, und auch für andere Genüsse verlangt die Zivilisation von ihm eine gleichsam permanente Empfänglichkeit. Das Herkommen, die Konnivenz der Einzelnen gegen einander, die Stetigkeit unseres Selbstbewußtseins und auch die Permanenz der Reizungen, zu deren Pflege sich eigene Stände und Berufsklassen gebildet haben, wirken nach dieser Richtung zusammen.

Wenn in der Periode des primitiven Ackerbaues die Gewohnheit naturalistischer Tierbildnerei erlischt, so geht auch der Geschmack daran verloren, wie der Geschmack an gewissen Wildsorten oder am Menschenfleisch erlöschen muß, wenn sie nicht mehr in der Küche erscheinen. Die Fähigkeit zu solchen Arbeiten mag immerhin eine Zeitlang noch vorhanden sein; aber

sie bleibt ungenützt; denn ihr Produkt läßt den Ackerbauer kalt, es ist ihm fremd, nichtssagend, fatal, wie etwa umgekehrt und auf dem Gebiete der leiblichen Bildungsstoffe der Reis des singhalesischen Bauern dem wilden Weddajäger nach dessen nicht zu bekrittelnder Aussage „Leibweh“ oder „Betäubung“ verursacht. Wäre dem nicht so, wie wollten wir den scheinbaren Rückschritt der Kunst am Ende der Diluvialzeit in Westeuropa oder am Ende der mykenischen Kulturperiode Griechenlands erklären?

Aristoteles, der unter den alten Philosophen am tiefsten über das Wesen und die Wirkungen der Künste nachgedacht hat, läßt die banausischen, musischen und philosophischen Künste, d. h. Handwerk, Kunst und Wissenschaft, ihren supponierten Rangsstufen entsprechend nacheinander auftreten. Die moderne Wissenschaft kann den Künsten und Wissenschaften keine jüngeren Geburtsstunden reservieren. Sie muß annehmen, daß die ästhetischen und philosophischen Erfindungen in ihren Wurzeln ebenso weit hinabreichen wie die Anfänge der rein materiellen Kultur, obwohl Denkmäler der bildenden Kunst erst aus den Endstufen der paläolithischen Kulturperiode erhalten sind. Aber allerdings gibt es eine Art historischer Rangordnung der Künste, d. h. es gibt solche, die ihre äußere Macht mehr in der Urzeit, andere, welche sie mehr in einer jüngeren Periode, und endlich wieder andere, die sie am stärksten in einer noch jüngeren Periode an den Tag legen. Die Betrachtung der einzelnen Künste unter dem Gesichtspunkt ihres sozialen Wertes lehrt uns, daß dieser Wert bei den bildenden Künsten im engeren Sinne (Ornamentik und freier Bildnerei) erst in einer mittleren Stufe der gesamten Kunstentwicklung, besonders im klassischen Altertum glänzend hervortritt, während er in der Urzeit verhältnismäßig gering ist und auch später mehr künstlich erhalten wird, als sich selbständig geltend macht. Die Künste, deren Inkunabeln wir, mit Zuhilfenahme der Ethnologie der Naturvölker, schon in der menschlichen Urzeit antreffen, lassen sich, ihrer äußeren Natur nach, in drei Paare gliedern, von welchen sich das eine (Leibesschmuck und Tanz) auf den Körper bezieht, das zweite Paar (Gerätschmuck und freie Bildnerei) im Raum für das Auge, das dritte (Musik und Poesie) in der Zeit für den Gehörsinn darstellt. Innerhalb jedes einzelnen dieser drei Paare herrscht zwischen den beiden Künsten Verwandtschaft des äußeren Wesens und Gegensätzlichkeit der inneren Art, weshalb sie sich in der so vielfach kombinierenden Wirklichkeit am häufigsten zusammenfinden. Die äußerliche Verwandtschaft liegt in materiellen Beziehungen (1. Darstellung an und mit dem menschlichen Körper, 2. Darstellung an und in einem toten Stoff, 3. Darstellung durch Laute), — die innere Gegensätzlichkeit liegt darin, daß die erstgenannten Künste in jedem Paare vorwiegend Künste der abstrakten ästhetischen Form, des Rhythmus usw., die zweitgenannten in jedem Paare vorwiegend Künste der konkreten Naturnachahmung sind. Diese drei Paare von Künsten treten zwar nicht in drei Zeitstufen nacheinander auf, aber sie spielen in getrennten Zeiträumen der menschlichen Entwicklung die Rollen hegemonischer Künste. Die Künste, welche sich auf den menschlichen Körper als ihren Träger oder ihr Material

beziehen, sind ersichtlich die primitivsten; es ist vollkommen natürlich, daß sie sich am frühesten entwickeln und dann scheinbar stillestehen oder zurücktreten. Neben der Stabilität im Leibesschmuck und der Degeneration im Tanz, Erscheinungen, welche in E. Grosses Buch vorzüglich dargestellt sind, finden wir auf den geschichtlichen Stufen eine reiche Entwicklung des Ornaments und der freien Bildkunst (klassisches Altertum) und noch später, besonders in der Neuzeit, eine höchst gesteigerte Ausdrucksfähigkeit in der Musik und der Poesie, mit einem Worte einen fortschreitenden Übergang von den körperlichen auf die geistigen Fähigkeiten als Träger und Urheber der hegemonischen Künste.

Wir sehen also, daß auf jeder großen Stufe der menschlichen Entwicklung Künste der abstrakten ästhetischen Form und Künste der konkreten Naturnachahmung friedlich, ja mit Vorliebe in gegenseitiger Durchdringung die Herrschaft unter sich teilen.

b) Richtungen der bildenden Kunst.

Indem wir nun die übrigen Künste bei Seite setzen und uns auf die Betrachtung der bildenden Kunst beschränken, lassen wir auch hier die Fragen des Ursprunges und ersten Anfanges, der Entstehung der ältesten Kunstformen, unsererseits auf sich beruhen. Zuviele geistreiche, aber nicht in dem Boden sicherer Tatsachen wurzelnde Ansichten und Überzeugungen treten einander hier entgegen. Sie können alle miteinander berechtigt sein und nur darin zuweit gehen, daß jede für sich ausschließliche Geltung beansprucht. Dies sei an einigen Beispielen gezeigt.

Ein so tiefdenkender Ethnologe wie C. v. d. Steinen (Unter den Naturvölkern Zentral-Brasiliens, S. 243 ff.) hielt für die Stammform aller im Raum darstellenden Kunst die nachahmende, mitteilende Gebärde, welche bei der Tiernachahmug unterstützt wird durch die Nachahmung der charakteristischen Stimmtöne des betreffenden Tieres. Die erklärende Veranschaulichung wird bewirkt durch Körperhaltung, Gang, Bewegungen, ferner dadurch, daß charakteristische Zusätze, besonders auffallende Körperteile, wie lange Ohren, Schwanz, Hörner, Schnauze, in der freien Luft mit den gestikulierenden Händen umschrieben werden. Es ist also die plastische Beschreibung eines Gegenstandes, wie sie dem Naturmenschen nahe liegt, der sich vielfach mit Gebärden ausdrückt, wo wir uns beschreibender Worte bedienen. Diese mimische Veranschaulichung kann sich zu wirklichem Zeichnen steigern, wenn mangelndem Verständnis nachgeholfen werden soll. In solchen Fällen beobachet der genannte Reisende bei Menschen, deren Sprache er nicht versteht, das von denselben auch sonst, wenngleich zu anderen Zwecken geübte einfache Hilfsmittel der Sandzeichnung und schließt daraus, daß das „mitteilende Zeichnen“ die älteste Form der Bildkunst sei. „Wir sehen, und das ist das Wichtigste, daß hier bei Naturvölkern das Zeichnen wie die Gebärde gebraucht wird, um eine Mitteilung zu machen und nicht um zierliche Formen wiederzugeben, und ich glaube nach dem persönlichen Eindruck, den ich von der Unmittelbarkeit des erklärenden Zeichnens gewonnen habe, daß es älter ist als das ornamentale, künstlerische.“ So fand er an einer Flußstelle Fischbilder von vorausgezogenen eingeborenen Reisegenossen in den Sand gezeichnet: eine Aufforderung zum Fischfang, der sich in höchst erwünschter Weise einträglich erwies. Am Anfange des „Zeichnens“ steht also das „Zeichen“, dessen sich die Jäger seit den urältesten Zeiten berufsmäßig bedienen. Der geknickte Zweig ist anfangs nur eine natürliche Spur des Jägers, der sich seinen Weg durchs Dickicht gebahnt hat; nachgeahmt, um für ihn und andere den Weg zu markieren, wird er zur orientierenden Dar-

stellung eines Vorganges. Ein ähnlicher Schritt ist es, wenn die Fußspur absichtlich tief eingedrückt wird, und ein weiterer Schritt, der schon der Errichtung eines monumentalen Wegezeichens gleichkommt, wenn das Bild der Fußsohle in den Stein, der keine flüchtige Spur aufnimmt, dauernd eingeritzt wird.

Das sind eminent praktische Zwecke der Nachahmung, aus welchen sich eventuell eine Bilderschrift, aber keine wirkliche Kunst gestalten kann. Damit letzteres geschieht, muß das Vergnügen an der Nachahmung ausbildend hinzutreten. Auch v. d. Steinen nimmt an, daß dieses Vergnügen, „von dem alle selbständige Weiterentwicklung abhängt, bis zu einem gewissen Grade schon bei jenem Anfang helfend tätig ist; denn die Gebärden sind um so lebhafter, je mehr das der inneren Anschauung vorschwebende Objekt Interesse erregt". So, folgert er, ist man aus sich selbst heraus dazu gekommen, Umrisse der die Aufmerksamkeit lebhaft beschäftigenden Objekte zu gestalten; so lernte man äußere Bilder der inneren Anschauung zu sehen und erwarb den Begriff des Bildes.

Von hier eröffnen sich für die Weiterentwicklung der Kunst zwei Wege, welche erschlossen werden durch die verschiedene Art des Vergnügens, das man an Bildern empfinden kann. Dieses Vergnügen kann hervorgerufen werden durch die Naturtreue, die volle Deutlichkeit und Richtigkeit der Darstellung. So entsteht die freie naturalistische Bildnerei. Das Vergnügen kann aber auch im Sinne des Bildes wurzeln, welches nur verstanden zu werden braucht, um eine Lustwirkung hervorzubringen. Das Vergnügen dieser Art besteht in einem gewissen Einverständnis, in dem an sich angenehmen Erwecken von Erinnerungen und Vorstellungen durch einfachste piktographische Zeichen. Daraus entsteht das Ornament, ursprünglich als Zeichnung beabsichtigter Bilder. Es erwacht die Freude an der gelungenen Nachahmung, so daß diese einerseits fortan um ihrer selbst willen geübt wird, während sie andererseits, nicht ohne Einfluß durch die Fortschritte der ersteren Richtung, nach wie vor gleichsam schriftliche Zwecke verfolgt. So finden wir auf der einen Seite eine zunehmende Steigerung der Auskunftsmittel, durch welche im mimischen Tanz und in der freien Bildkunst immer höhere ästhetische Effekte erzielt werden, während auf der anderen Seite jene Beschränkung eintritt, die wir als schematische Darstellung, als Abbreviatur oder konventionelle Zeichnung erklären, und die im ausgebildeten geometrischen Ornament ihren vorgeschichtlichen Höhepunkt erreicht.

Das ist die eine Auffassung, die im Bedürfnis der Mitteilung an sich selbst und andere die Hauptquelle oder den einzigen Urquell der bildenden Kunst erblickt. Nach einem anderen, nicht minder gedankenreichen Ethnologen, K. Th. Preuß (Die geistige Kultur der Naturvölker, 1914, S. 106), wäre im Gegenteile „die Ansicht ausgeschlossen, die sich am ersten einzustellen pflegt, daß Zeichnungen aus dem Mitteilungsbedürfnis entstanden seien, indem man einfach die Mitbewegungen, die unwillkürlich die Schilderung eines Vorganges und Erwähnung eines darin vorkommenden Objektes begleiten, in eine Zeichnung, z. B. auf der Erde, im Sande, umwandelte".

Dagegen findet es dieser Autor wahrscheinlich, „daß auch bei den einfachsten Kritzeleien, wie man sie z. B. an Felswänden findet, bald an ein konkretes Vorbild in der Natur gedacht worden sei. Woher die einzelnen Linien sonst noch, abgsehen von der Flechtornamentik, stammen, ist unmöglich nachzuweisen. Man hat z. B. mit Recht besonders an Schleifrillen gedacht, durch die gerade Rinnen, Mulden und Kurven entstehen, als Ansatz für weitere Linien infolge spielerischer Betätigung. Jedenfalls gibt es aber auch noch andere Motive und tägliche Hantierungen, die man auf gut Glück namhaft machen könnte, wie Kreise beim Zerteilen von Fruchtschalen, Spiralwindungen beim Anfertigen von Schalen und Töpfen aus spiralig gelegten Wülsten, Löcherreihen nach Art der Löcher in dem Feuerbohrer u. dgl. m. Alles das konnte zur spielerischen Nachahmung führen".

Derlei spekulative Betrachtungen, wie sie den Ethnologen geläufig sind, können unmöglich befriedigen. Sie ließen sich mit Scheinbeispielen aus dem Bereiche der wirklichen Alter-

tümer unterstützen. So kommt es tatsächlich vor, daß in südskandinavischen Felsenzeichnungen der Bronzezeit ein schon vorhandenes kreisrundes Näpfchen als Kopf einer dazu gezeichneten Mannesfigur benützt wird. In Vasenzeichnungen der ersten Eisenzeit aus Ödenburg dienen konzentrische Kreisfiguren einer ornamentalen Bordüre stellenweise als Köpfe der darunter dargestellten Menschenfiguren. Aber weder diese noch jene Zeichnungen sind als spielerische Betätigungen im Anschluß an die vorhandenen Kreisfiguren anzusehen. Wenn man durch spiralförmig übereinandergelegte Tonwülste bei der Freihandkeramik auf das Spiralmotiv als dekoratives Element gekommen wäre, so stünde zu erwarten, daß man die Töpfe mit rund herumlaufenden Spirallinien (nicht Spiralbändern) verziert haben würde, was niemals vorkommt. Außerdem findet sich die Spirale schon in der älteren Steinzeit, die noch keine Töpferei kannte. Mit den zahlreich vorliegenden kunstphilosophischen Versuchen zur Erklärung des Ursprungs der Spirale hat sich zuletzt Reinh. Wurz (Spirale und Volute I, München 1914, S. 1 ff.) kritisch beschäftigt und ihre Schwächen dargelegt.

Nach dieser zweiten, ebenfalls auf ethnologische Erfahrungen gegründeten Auffassung wäre der menschliche Spieltrieb und die Suggestionsfähigkeit des menschlichen Gehirns für die Entstehung der bildenden Kunst verantwortlich zu machen. Den natürlichen Anstoß und Ausgangspunkt hätten Formen und Vorgänge gegeben, die mit irgendwelchem Kunstschaffen zunächst nichts zu tun haben. Wir werden noch sehen, daß auch Anhänger der ersten Auffassung jetzt, wenigstens für einen Teil künstlerischer Tätigkeit, dieser zweiten Theorie zuneigen. Uns muß es genügen, zu erkennen, daß — soweit die Altertümer leiten — von Anfang an zwei Richtungen der bildenden Kunst zu verfolgen sind, eine seltenere, naturalistische und eine gemeinere, schematische oder „geometrische". Es mag sein, daß die erstere mehr im Mitteilungstrieb, besser gesagt in einer Art von Produktionstrieb, die zweite mehr im Spieltrieb und in der Suggestionsfähigkeit wurzelt. Jener „Produktionstrieb" wäre nicht eigentlich Nachahmungstrieb, sondern ein Drang und Zwang zur Wiedererzeugung tief eingeprägter Vorstellungen, von denen sich die Seele durch einen Akt der Kunst befreit. Nach den prähistorischen Funden aus Europa hat jene naturalistische Richtung den Altersvorrang in der freien Bildnerei, während im Bereiche des Ornaments, woher dessen Formen auch stammen mögen, von Anbeginn die schematische oder geometrische Richtung herrscht. Außerdem beherrscht diese das Gebiet der religiösen Kunst, soweit solche mit Sicherheit erkennbar ist. Das ergibt sich aus den vergleichbaren figuralen Bildwerken, Menschen- und Tierbildern, einerseits der älteren, anderseits der jüngeren Steinzeit Europas. Nach diesen Dokumenten ist eine profane (oder wenigstens in keinem Zug als religiös zu erkennende) Bildnerei älter als die früheste, sicher religiöse Bildkunst. Diese steht in engem Zusammenhange mit dem Ahnendienst und der Ahnenkult ist eine ziemlich vorgeschrittene Form des religiösen Leben.

O. Th. Preuß findet (l. c. 57 f.), daß die Totengebräuche erst allmählich einen andern als bloß abwehrenden Sinn erlangen und die Toten zu Helfern und Beschützern werden können. „Es liegt auf der Hand, daß solcher Ahnenkultus nicht in die frühesten Zeiten gefallen sein kann, sondern eine längere Entwicklung voraussetzt." H. Schurtz (Urgesch. d. Kultur 533) bemerkt, daß die Kunst einen großen Teil ihrer Anregungen aus dem Ahnenkult geschöpft hat, meint aber auf Grund der Schnitzereien rezenter Naturvölker, an den

Beginn der ahnenkultlichen und totemistischen Plastik seien fratzenhafte Bildungen zu stellen. „Vor allem die aus dem Ahnenkult entspringenden Kunstwerke", sagt er, „sind fast immer in grotesker Weise gestaltet, die Körper und Gesichter fratzenhaft verzogen, einzelne Teile zu ungeheurer Größe aufgetrieben, andere vernachlässigt, Menschen- und Tierleiber zu ungeheuerlichen Gestalten vereinigt usw.... Aus diesen fratzenhaften Anfängen entwickelt sich endlich die freie bildende Kunst."

Dieser letzteren Ansicht laufen die Ergebnisse der prähistorischen Kunstforschung schnurstracks zuwider. Denn wie auf einer von quellennährenden Schneegipfeln überragten Hochfläche die Gewässer zutage treten und ein Teil sich in trüben Kaskaden durch Geröll seine Bahn bricht, ein anderer Teil in Seen und Sümpfen sich staut, so strömt in der Kunst des Eiszeitalters nur die naturalistische Tierbildnerei ungehemmt ihres engen Weges, indes die Quellen anderer Richtungen stagnieren. Auf einer zweiten, tieferliegenden Talstufe ist die naturalistische Strömung in den Boden versunken, vorübergehend unsichtbar, während überall an den Hängen die Quellen der geometrischen Kunst hervorbrechen und die schweigende Öde durchrauschen. Auf einer dritten, noch weiter abwärts liegenden Stufe vereinigen sich die offenen Gewässer dieser Strömung mit den durchsickernden Adern der naturalistischen Kunst und befruchten die wärmeren Gefilde der geschichtlichen Kultur. Diese Wege und teils oberirdischen, teils unterirdischen Gefälle hat die Erforschung und Darstellung der vorgeschichtlichen Kunst zu verfolgen.

2. Bedingtheit und Wechsel der Kunstrichtungen.

a) Naturalismus und Geometrismus.

Die beiden Prinzipien naturtreuer und schematischer Kunst sind nicht nur untereinander grundverschieden, sondern einander diametral entgegengesetzt. Sie bezeichnen zwei Pole künstlerischer Auffassung und Darstellung, deren Umgebungskreise sich trotzdem ausdehnen und dadurch einander annähern können. Ja, man kann sagen, daß aus dieser allmählichen Ausdehnung und gegenseitigen Annäherung zuletzt ein Zusammenschluß der Sphären und durch ihn die Welt der historischen Kunst entstanden ist. Der Naturalismus geht auf die möglichst reine und treue Wiedergabe der Naturformen aus und vermeidet die Einmengung jeglicher Willkür und freien Erfindung. Unter den Naturformen wählt er in älteren Zeiten ausschließlich die organischen. In den ältesten Zeiten beschränkt er sich fast ganz auf die Darstellung des Menschen und der Tierwelt. Der Geometrismus besteht dagegen in der völligen Abwendung von der Naturform; er schafft sich eine neue, in der Wirklichkeit nicht vorkommende Formenwelt, in die er auch organische Bildungen mehr oder minder kenntlich überträgt (s. Abb. S. 10). Ein Teil dieser Formenwelt ist sogar nachweislich dadurch entstanden, daß Darstellungen aus dem Bereiche der Wirklichkeit durch allmähliche Abkürzung und Vereinfachung (Schematisierung) in Motive der geometrischen Dekoration umgewandelt worden sind (vgl. S. 11).

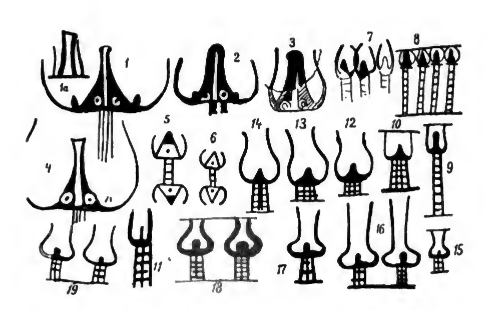


1. Tiryns (1/3). 2. Idalium, Zypern. 2a. 3. Tiryns (1/2). 4. Olympia (4/5). 5. Olympia (4/5). 6. Böotien (1/2). 7. Olympia (1/2). 8. Narce (1/8).

Figurale Werke geometrischen Stils aus Griechenland, Zypern und Italien.



Stilisierte menschliche Figuren in Felsmalereien von Andalusien und Murcia in Spanien.



Stilisierte Rinderköpfe in Vasenmalereien von Mussian in Elam.

Geometrische Stilisierung der menschlichen und tierischen Figur in jüngeren Malereien des Okzidents und des Orients.

Nach H. Breuil.

Die Ausdrücke „Naturalismus" und „naturalistisch" werden von den Prähistorikern oft unrichtig angewendet, nämlich auf alle kenntlichen, wenn auch stilisierten Darstellungen von Objekten der organischen Natur. So nannte Hochstetter die hochstilisierten Szenenreihen der venetischen Situlen „naturalistisch", und im Berliner Museum für Völkerkunde sind die eingeritzten Tierfiguren auf troischen Spinnwirteln als „naturalistische" Zeichnungen etikettiert. Auch Montelius spricht (Vorklass. Chronologie Italiens, S. 80) von „naturalistischen" neben „geometrischen" Ornamentmotiven und nennt unter den ersteren Rosetten, Palmetten u. dgl., also stilisierte Pflanzenornamente.

Das eigentliche Problem der prähistorischen Kunstforschung ist der Naturalismus, nicht der Geometrismus. Vom Ursprung der geometrischen Formen war schon die Rede und soll in der Betrachtung der Anfänge des Ornaments noch weiter die Rede sein. Die geometrischen Motive sind leicht zu finden, wenn man sie braucht, wenn der herrschende Geist auf sie eingestellt ist. Darauf kommt es hauptsächlich an, nicht darauf, wie man zu den Formen gekommen ist. Geometrische Kunst ist gegenüber dem Naturalismus weder die ältere, noch die jüngere. Sie ist nur die allgemeinere, leichtere, zu der jedes Kind und jedes Naturvolk mühelos kommen kann. Bei vielen Stämmen ist sie daher auch die älteste, ja die einzige Kunst; denn zahlreiche Völker sind aus eigener Kraft nie über eine primitive geometrische Kunstübung hinausgelangt. In anderen Fällen dagegen hat diese Kunst einen sekundären Charakter. In Europa wenigstens erfolgte ihre kunstmäßige Ausbildung und dauernde, ausschließliche Ausübung erst nach der langen Vorherrschaft eines brillanten Naturalismus, was nicht möglich gewesen wäre, wenn der menschliche Geist a priori durchaus zum Geometrismus disponiert sein sollte, wie die Ethnologen und Kinderpsychologen heute meistens annehmen.

Die Zeugnisse über die Ornamentik einiger rezenter Naturvölker niedrigsten Kulturgrades (südasiatischer Jägerstämme) hat kürzlich Karl Schröter[4]) zusammengestellt. Bei den Naturweddas von Ceylon ist von Ornamentik überhaupt nichts bekannt. „Bei den Kulturweddas existiert eine ganz einfache Liniengebung von kleinen geraden Strichen, die unter Umständen zusammengesetzt werden zu Haken, Kreuzen, Fischgrätenmustern, Zickzacklinien. Ähnliches wird von den Negrito berichtet. Kubu und Andamanesen versteigen sich schon etwas weiter und bringen es zu zusammengesetzten Winkelbandmustern, Netzwerk u. dgl." Bei all diesen armseligen Stämmen ist von der Übung naturalistischer Bildnerei mit keinem Wort die Rede, aber auch nicht davon, daß jene geometrischen Muster niedrigster Ordnung irgendeinen Bildsinn hätten oder aus der fortgesetzten Vereinfachung figuraler Darstellungen hervorgegangen wären. Nach C. G. und Br. Seligmann (The Veddas, Cambridge 1911, S. 319) zeichnen und malen die Veddas auch Menschen, Tiere und den Honigbeutel, aber ohne die geringste Spur künstlerischer Begabung und vielleicht nur infolge fremder Anregung, wodurch es sogar zur Darstellung (kaum kenntlicher) Reiterfiguren kommt. Es heißt, diese Zeichnungen seien lediglich Spielereien und nicht etwa zauberische Zwecke mit ihnen verbunden. Die Frauen vertreiben sich damit die Zeit, wenn sie die Rückkehr ihrer Männer von der Jagd erwarten. Andere südasiatische Zwergjägerstämme, wie die Minkopie auf den Andamanen, und die Kubu auf Sumatra, zeigen weder die geringste Lust, noch irgendwelche Fähigkeit zu darstellenden Zeichnungen oder Malereien. Daher sagt auch Fr. Gräbner (Kultur der Gegenwart III. V): „Figürliche Kunst ist in gewissem Unterschied zur Ornamentik durchaus nichts allgemein Menschliches. Es

---

[4]) Die Anfänge der Kunst im Tierreich und bei den Zwergvölkern, 1914. Vgl. die Zusammenfassung S. 270 f.

gibt zahlreiche Völker, und nicht nur ganz primitive, die aus freiem Antrieb so gut wie niemals die Nachahmung eines Naturgegenstandes durch Wiedergabe auf einer Fläche oder in plastischem Material versuchen; andere dagegen, bei denen solche Versuche häufig sind und einen bemerkenswerten Zug ihrer Kultur darstellen." Gegen die Ableitung der ältesten Ornamentik aus figürlicher Darstellung durch vereinfachende Wiederholung usw. bemerkt derselbe Autor: „Kulturgeschichtlich zeigt sich aber, daß gerade die Ornamentik ältester Kulturen am unvermischtesten neben der figürlichen Darstellung steht, daß die Übergänge, die den Ursprung bilden sollten, erst in jüngeren Komplexen eine Rolle spielen." Dies wird von der prähistorischen Kunstforschung durchaus bestätigt.

Der primäre Naturalismus,[5]) wie er sich am Anfang der alteuropäischen Kunststufen findet, mag immerhin einen besonders glücklichen Ausnahmsfall darstellen, der aber doch nicht ganz vereinzelt dasteht. Solche Glücksfälle sind wohl besonderer Gunst der Umstände und namentlich besonderer Stärke des Antriebes zu künstlerischer Betätigung zu verdanken. Hat dieser Antrieb einmal in entsprechender Breite und Tiefe gewirkt, so erfolgt das Weitere nach dem Wesen der menschlichen Natur von selber, solange die übrigen begünstigenden Verhältnisse andauern. Von diesen soll an anderer Stelle noch ausführlicher die Rede sein. Was aber den Triebfaktor betrifft, so sehen auch wir mit A. Conze[6]) den ersten Anlaß zur bildenden Kunst in einem produktiven Drange des Menschen, einem Trieb nicht des Nachbildens (der μίμησις) im gewöhnlichen Sinn des Wortes, sondern einem solchen, der die Fixierung in uns entstehender und lebender Phantasiebilder zur Folge hat. „Der kindliche Anfang ist nicht, sich vor einen Gegenstand hinzusetzen und ihn abzubilden" — wie überflüssig wäre dies auch! — „sondern die in der Phantasie lebende Vorstellung eines Gegenstandes oder einer Handlung aufzuzeichnen'. Daß diese Erinnerungsbilder im Gehirn eines erwachsenen Jägers ganz anders aussehen müssen als in dem eines Kindes oder gar eines heutigen Stadtkindes, leuchtet sofort ein. Aus dieser Betrachtung wird aber auch einleuchtend, warum die Welt von Erinnerungsbildern im Kopfe jenes Jägers so ganz einseitig und — abgesehen von der vortrefflichen Wiedergabe des Einzelnen — so gar armselig ist. Es schwebt ihm eben nichts anderes vor als die immer wiederholten und wenig

---

[5]) Mit diesem Ausdruck möchte ich einem Einwand J. v. Schlossers begegnen (Randglossen zu einer Stelle Montaignes, S. 8), nach dessen Meinung das Schlagwort Naturalismus nur dann einen rechten Sinn geben kann, wenn es als Kennzeichnung des Gegensatzes zu einer voraufgehenden, vergleichsweise „idealistischen" oder „manieristischen" Periode gebraucht wird, wie im 15., im 17. oder 19. Jahrhundert, wo es sich um eine Opposition der Ausdrucksmittel, der Technik im höchsten Sinne, um eine strengere Auffassung des visuellen Eindruckes, des unmittelbar geschauten Modells gehandelt hat. Diese Unterscheidung ist wohl zu subtil, als daß man daraufhin von bloß „sogenannten naturalistischen Umrißzeichnungen" der „vielberedeten südfranzösischen Jägerzeit", von einem „Mißverständnis" und „übel angewandten Schlagwort" sprechen könnte. Dieses Wort hat noch keinen verhindert, die Sache richtig aufzufassen, da der Nebenbegriff der „Opposition", der Rückkehr zu einer verlassenen strengeren Naturanschauung, mit ihm nicht notwendig verknüpft ist. Andererseits werden die Kunsthistoriker nicht weit kommen mit geringschätziger Beiseitestellung der (allerdings viel und nicht immer glücklich besprochenen) diluvialen Kunst.

[6]) Über den Ursprung der bildenden Kunst 1897.



variierten Einzelgestalten seiner Jagdtiere. Er hat auch anderes gesehen, und anderes interessiert ihn vielleicht in noch höherem Grade; aber die Bilder davon sind ihm nicht so „vor die Stirne gebrannt“, so untilgbar seiner Erinnerung eingeprägt, daß sie sich gleichsam von selbst durch seine Hand wiedererzeugen.

Den Spieltrieb und die Suggestionsfähigkeit, die zur Ausübung der geometrischen Kunst führen, kann man als allgemein menschliche (und nicht einmal nur menschliche) Eigenschaften betrachten. Einen Produktions- oder Reproduktionsdrang dagegen, der die naturtreue Wiedergabe fest eingeprägter Außenweltbilder aus der bloßen Erinnerung bewirkt, muß man als besondere Genialität anerkennen, die nur einzelnen Gruppen und Personen zukommt. In der Folge wird dieser schöpferische Drang durch Beispiel und Vorbild gesteigert und genährt, wodurch eine traditionelle Kunstübung und somit eine Art von Kunstschule mit allen Vorzügen und Nachteilen einer so geregelten Tätigkeit entsteht. Zu deren Nachteilen gehört es, daß sie auch solche Gruppen und Personen zur Mittätigkeit veranlaßt, denen jene ursprüngliche Genialität nicht zuteil geworden ist. Mit der Verallgemeinerung der Kunstübung kann deren Verkümmerung eintreten, und in diesem Verlauf kann sie sich dem Bereiche der geometrischen Formen nähern, diesen mit neuen Motiven befruchten und mit sekundären Zutaten bereichern. Diesen Vorgang hat man eine Zeitlang für den grundlegenden Prozeß bei der Entstehung der geometrischen Kunst überhaupt gehalten, wovon man jedoch gegenwärtig mehr und mehr zurückgekommen ist.

Der Wechsel zwischen Naturalismus und Geometrismus setzt sich in den historischen Kunstperioden fort und die letzte (bisherige) Wiederholung dieses typischen Vorganges hat die allerjüngste Zeit gebracht. Der Umschwung ist in geschichtlichen Zeiten nicht so grell und gründlich wie in der vorgeschichtlichen Vergangenheit, aber doch immer noch auffällig und schlagend. Prämykenischer Geometrismus, dann kretisch-mykenischer Naturalismus, hierauf archaisch-griechische und zuletzt blühende hellenische Kunst zeigen diesen Wellenschlag im Übergang von den jüngeren prähistorischen zu den älteren historischen Zeiten Europas. Konrad Lange hat also ganz Recht, wenn er findet,[7]) daß nach den Lehren der Kunstgeschichte jene beiden Richtungen immer miteinander wechseln. „Auf eine realistische Periode folgt immer eine idealistisch-dekorative und auf eine idealistisch-dekorative immer eine naturalistische.“

„Dieser Wechsel,“ fügt Lange hinzu, „wird wohl zuweilen verdunkelt, wie ja überhaupt die Vielgestaltigkeit der historischen Erscheinungen, der Zufall der persönlichen Neigung und Begabung einzelner Künstler immer wieder die normale Entwicklung durchbricht. Aber im allgemeinen ist das abwechselnde Hervortreten und Wiederschwinden der beiden Prinzipien nicht zu verkennen. Man denke an die realistische Richtung der niederländischen Malerei im 15. Jahrhundert, dann ihre im italienischen Sinne idealisierende im 16. und zuletzt wieder ihre realistisch-nationale im 17. Jahrhundert. Oder an die Unterschiede der italienischen Kunst im 14., 15. und 16. Jahrhundert. Nicht als ob in der einen dieser

[7]) Das Wesen der Kunst, Grundzüge einer illusionistischen Kunstlehre. 2. Aufl. 1907, S. 385 f.

Perioden nur die Natur nachgeahmt, in der andern nur die illusionsstörenden oder dekorativen Elemente ausgebildet worden wären. Vielmehr ist in allen Perioden beides der Fall gewesen. Nur hat in der einen der Schwerpunkt mehr auf der einen, in der anderen mehr auf der anderen Seite gelegen."

Der Wechsel ist in den historischen Kunstperioden nicht so radikal wie in der Vorgeschichte, weil er später nicht mehr mit einer Umwandlung der gesamten Lebensverhältnisse, von den materiellen Grundlagen aufwärts, verknüpft ist, sondern sich auf das geistige Gebiet beschränkt und wegen der Fülle erblichen Kulturbesitzes ein Rückfall in prähistorische Einseitigkeit und prähistorischen Radikalismus nicht mehr eintreten kann. Er ist trotzdem noch immer fundamental und weitgreifend und keineswegs ein bloßer, aus Überdruß an Längstgewohntem entstandener Modewechsel. Wenn er dort, in der historischen Kunst, nicht mehr mit Jagd und Nomadismus, mit Pflanzenbau und Tierzucht zusammenhängt, so hängt er dafür mit nicht geringeren Grundlagen des Geisteslebens zusammen, mit Wissenschaft und Religion. In wissenschaftlich gerichteten Zeitaltern blüht der Naturalismus; in Perioden, die eine religiöse Richtung einschlagen oder von ihr beherrscht werden, tritt die Umkehr zum Geometrismus, d. h. zum idealistisch-dekorativen Stil und zum Konventionalismus, ein.

Wie dies noch kürzlich wieder geschah, zeichnet ein moderner Historiker mit folgenden Worten: „Seit dem Verlaufe der neunziger Jahre kündigte sich immer stärker wiederum ein neuer geistiger Umschwung an, in dessen lebendiger Fortentwicklung die Gegenwart noch steht und von dem das Heil der nächsten Zukunft zu erwarten scheint. Am frühesten in der Phantasietätigkeit machten sich die Spuren eines neuen Idealismus geltend. Die Zeit um 1890 hatte in der Malerei und Bildhauerei und auch in der Dichtung als erste Frucht all der starken naturalistischen Bemühungen der vorhergehenden Jahrzehnte eine gewisse Beherrschung der neuen Ausdrucksweise erreicht. ... Damit war die Zeit erfüllt, daß man die Werte der eigenen Persönlichkeit gegenüber den Gegenständen außer uns wiederum zur Geltung brachte. Und so traten in rascher Folge eine idealistische Lyrik und ein idealistisches Drama, eine idealisierte Landschaft und eine idealisierte Marine auf" usw.... „Sehr bald aber griff der neue Idealismus über die Welt der Phantasietätigkeit hinaus und bemächtigte sich, zunächst traumhaft und in Erscheinungen fast mehr des Wunsches und der Sehnsucht als in fest umrissenem Zugreifen, höherer Gebiete. Ganz in den Vordergrund trat dabei anfangs derjenige Bereich des oberen Seelenlebens, der in neuen Entwicklungszeiten von jeher noch das Ganze später geteilter Richtungen des sittlichen Handelns und der Weltanschauung beherrscht hat: das religiöse Motiv wurde lebendig" (K. Lamprecht, Der Kaiser, 1913, S. 18 ff.)

In der Vorgeschichte gab es noch keinen Gegensatz zwischen Religion und Wissenschaft (nur einen Unterschied zwischen religiöser und profaner Kunst); aber die Formen des gemeinsamen Stammes, aus dem Religion und Wissenschaft erwachsen sind, müssen trotzdem bald der einen, bald der anderen Kunstrichtung entsprochen haben. Die ältesten Künstler, deren Werke wir kennen waren nicht, wie Mortillet gemeint hat, Atheisten, sondern primitive Polytheisten oder Pantheisten. Noch weniger war ihr Zeitalter ein wissenschaftlich gerichtetes. Doch sie waren sehr freie Menschen, Herrenmenschen, Sklaven der Natur, aber unbewußte. Denn erst später, mit den ersten Schritten zur Naturbeherrschung, ist dem Menschen seine Naturabhängigkeit zum vollen Bewußtsein gekommen. Damit kam eine

andere, mehr ausübende Art der Religiosität und die schematische Kunstrichtung zur Herrschaft.

Der Verlauf dieser Entwicklung vollzog sich unter der Form der Differenzierung der Elemente, die in der Ausübung der Kunst (und nicht nur in dieser) eine besondere Rolle spielten. Solche Elemente waren teils von Anfang an vorhanden, wie Mann und Weib, teils entstanden sie erst später, und zwar in nachstehender Reihenfolge: ethnische Individualität, einzelne Volksklasse, Einzelindividuum. Unter den beiden letzteren verstehen wir nicht nur die Volksklasse der schaffenden Künstler und die einzelne kunstschaffende Persönlichkeit, sondern auch jene Schichten und Individuen, die als mitschaffendes Publikum auf bestimmte Kunstrichtungen maßgebenden Einfluß nehmen. Versucht man diese Elemente auf die einzelnen Zeiträume und Kunstrichtungen der Vorgeschichte zu verteilen, so gibt sich die naturalistische Kunst des Jägertums deutlich als Kunst des Mannes, die schematische Kunst der jüngeren Steinzeit als solche des Weibes zu erkennen. Als dritter Faktor, den man mit besonderer Vorliebe in den einzelnen Gruppen vorgeschichtlicher Kultur nachzuweisen sucht, tritt die ethnische Individualität auf, eine Folge der Stabilisierung und Differenzierung der Bevölkerung Europas in den einzelnen Wohnräumen des Kontinents. Die Individualität einzelner Volksklassen bildet das höchste Ergebnis, zu dem es in der vorgeschichtlichen Kunst und Kultur überhaupt gekommen ist. Diese Volksklassen sind die herrschenden, die Herren und Krieger, der Adel und die Fürsten, nicht als Selbstkünstler, sondern als tonangebende Teile des Publikums, denen die Künstlerschaft willig Folge leistet. Dieses vierte Element war das letzte; denn zur Kunst des Einzelindividuums ist es in der Vorgeschichte nicht gekommen, das ist einer der Grenzsteine, die den Anfang der geschichtlichen Entwicklung bezeichnen.

b) Kunstwollen und Kunstmüssen.

In früherer Zeit, als man die ältesten Äußerungen des menschlichen Kunsttriebes ausschließlich in Arbeiten der geometrischen Richtung erblickte, war in den Fragen nach dem Ursprung der bildenden Kunst die mechanistische Lehre G. Sempers maßgebend. Die geometrischen Formen erschienen als uranfängliche, automatische Ergebnisse primitiver technischer Prozeduren, hauptsächlich des Flechtens und Webens, und das Wohlgefallen an ihnen wurde auf eine lange Gewöhnung des Auges an solche Formen zurückgeführt. Das Kunstwerk galt nach dieser Theorie als mechanisches Produkt aus dem Rohstoff, der Technik und dem Gebrauchszweck, und diese Auffassung entsprach, wie A. Conze bemerkte, zu sehr dem modernen, auf Entwicklungserkenntnis gerichteten Geiste, um nicht Beifall zu finden.

Im Gegensatz zu dieser „mechanistischen" Lehre erblickte die „teleologische" Auffassung A. Riegls im Kunstwerk das Ergebnis eines bestimmten und zweckbewußten „Kunstwollens", das sich im Kampfe mit Gebrauchszweck, Rohmaterial und Technik durchsetzt. Diese letzteren Faktoren spielen

also nicht nur keine positive schöpferische Rolle bei der Entstehung des Kunstwerkes, sondern erscheinen vielmehr als Hemmungen und Reibungskoeffizienten innerhalb des Gesamtproduktes.

Keiner von diesen kontradiktorischen Kunstlehren kann ausschließliche Geltung zugestanden werden; aber beide sind zulässig und brauchbar, wenn sie sich auf einen Teil des künstlerischen Schaffens beschränken und die andere Auffassung an ihrem Teile daneben bestehen lassen. Auf weiterem Felde wirft man wohl die ähnliche Frage auf, ob der Mensch die Natur beherrsche oder von ihr beherrscht werde. Beides ist der Fall, und die Verschiedenheiten bestehen nur in dem Grade der Unfreiheit, beziehungsweise der Beherrschung. Im allgemeinen ist die Naturabhängigkeit des Menschen größer bei geringerer Reaktionskraft, also vorwiegend in den älteren Zeiten und bei schwächeren Hilfsmitteln; geringer ist sie dagegen bei gesteigerten Kräften, somit hauptsächlich in jüngeren Zeiten. Aber nie ist der Mensch ein Sklave der Natur wie das Tier, wie ihr völliger Beherrscher gleich einer Gottheit. So ist es auch in der Kunst. Bei geringeren Mitteln, unter weniger günstigen Umständen, d. h. vorzugsweise auf niedriger Kulturstufe, steht er mehr unter dem Zwang des Stoffes, der Technik und des praktischen Zweckes. Bei gesteigerten Mitteln, sonach meist auf höherer Kulturstufe, aber auch auf niederer Stufe, wenn günstige äußere Umstände den Durchbruch eines latenten Kunstvermögens gestatten, übt er größere Herrschaft über die äußerlichen Faktoren, die gleichsam die Naturumgebung seines Kunstlebens vorstellen. Doch niemals kann er sich ihrer Einwirkung ganz entziehen.

Nach jener idealistischen oder teleologischen Kunstlehre wäre das Kunstwollen frei und könnte auf Schönheit oder Häßlichkeit gerichtet sein.[8]) Mit solchen Begriffen weiß der naturwissenschaftlich Denkende nichts anzufangen. Jedem Zeitalter und jedem Volke muß das, was sie mit Notwendigkeit hervorgebracht haben, schön erschienen sein, sonst wäre es eben nicht so geschaffen worden. Wie es u n s ercheint, kommt dabei nicht in Betracht; ja, von Rechts wegen müßte uns alles Alte und Fremde bis zu einem gewissen Grade mißfallen, wenn wir es unwissenschaftlich und unbefangen beurteilen. Das wäre ein Zeugnis gesunden Sinnes und eigenen selbständigen Kunstgeschmackes. In den besseren alten Zeiten gab es kein Wählen oder Wollen, keine Freiheit der Entscheidung in Kunstsachen; es gab nur ein Kunst m ü s s e n, dessen zwingende Ursachen Anerkennung fordern, auch wenn

[8]) A. Riegl, Die spätrömische Kunstindustrie I. Wien 1901. Schönheit und Lebendigkeit sind nach R. die Merkmale der antiken Kunst. Erstere herrschte mehr in der klassischen Zeit, letztere mehr in der römischen Kaiserzeit. In der spätrömischen Kunst herrschen dagegen Häßlichkeit und Leblosigkeit. Jedoch weder mit der Schönheit, noch mit der Lebendigkeit sei das Ziel der bildenden Kunst völlig erschöpft. Das Kunstwollen könne auch auf andere Erscheinungsformen der Dinge gerichtet sein. Die spätrömische Kunst mit ihren unklassischen Tendenzen hat der neueren Kunst die Bahn gebrochen; ohne jene wäre diese nicht möglich. Vgl. auch A. Riegl, Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik, Berlin 1893, Einleitung, p. I—XIX und S. 1—32.

sie nicht aufgedeckt werden können. Daß es so ist, zeigt sich, wie alle Grundlagen der Kultur, am deutlichsten in den Regionen primitiver prähistorischen Geisteslebens, wo noch keine verwickelten, sondern relativ einfache Verhältnisse den Geist des Menschen beherrschten und seine Selbstdarstellung durch die Kunst bestimmten. Hier erkennt man noch am leichtesten das Unbewußte, Triebartige, Wahl- und Willenlose jedes echten, d. i. vom Geist der Volksmasse getragenen Kunstschaffens. Will man in der Kunsttätigkeit auch so alter Zeiten nicht einfach — vielleicht zu einfach — eine Folgewirkung, ein sekundäres Merkmal der jeweiligen primitiven, d. h. mehr oder weniger einseitigen Wirtschaftsform erblicken, so läuft es schließlich auf dasselbe hinaus, wenn man die Kunstformen als parallele Emanationen desselben Geistes betrachtet, der in anderen Lebenszweigen die Formen der Wirtschaft, der Familie, Religion, Moral usw. geschaffen hat. In allen diesen Richtungen tut der Mensch doch nur, was er tun muß. Erkennt er dies, so spricht er von Zwang und Notwendigkeit; bleibt es ihm verborgen, so glaubt er nach einem freien Willen zu handeln. „Unser Wollen," sagt Goethe, „ist ein Vorausverkünden dessen, was wir unter allen Umständen tun werden."

3. Quellen und Richtungen des Körperschmuckes.

a) Quellen des Körperschmuckes.

Die niedrigste aller Kunsttätigkeiten ist die schmückende Beschäftigung mit dem eigenen Körper. Künstlerisch betrachtet ist sie Ornamentik an einem von der Natur fertig gegebenen Gegenstand, dem menschlichen Leibe. Sie ist älter als die Verzierung der vom Menschen angefertigten Gerätschaften und zum Teil das Vorbild jener jüngeren Tätigkeit. Anthropologisch beurteilt ist der Körperschmuck ein Organersatz, der dem Menschen nach der Reduktion seines älteren Integuments notwendig wurde, also etwas Ähnliches wie die Kleidung, aber zur Befriedigung eines anderen Bedürfnisses. Welches war nun dieses Bedürfnis? Die soziologische Kunstlehre erblickt im Leibesschmuck nur den Reiz- oder Schreckapparat des gesellig lebenden Menschen und beurteilt ihn nach seinem sozialen, die Auslese begünstigenden Werte. Dagegen betrachtete K. v. d. Steinen „mit ärztlicher Unbefangenheit", wie er meinte, die den Körper schmückenden Prozeduren in ihrem Ursprung als medizinisch-hygienische Behandlungsweisen, den Naturmenschen als einen nüchternen beschränkten Praktiker, und schloß, daß auch hier, wie überall, das einfach Nützliche dem Heiligen vorangehe. Nach dieser Auffassung wäre ein Schmucktrieb beim Menschen anfänglich überhaupt nicht vorhanden gewesen; der Sinn für Formen und Farben hätte ursprünglich geschlummert und wäre erst erwacht durch das Entstehen verschiedener Sitten, die zunächst nichts weniger bezweckten als Verschönerung der menschlichen Leibesgestalt. Vielleicht entstand ein Teil der primitiven Schmucksitten — Bemalung, Tätowierung oder, wie Preuß wahrscheinlich

gemacht hat, der bewegliche Schmuck an den Körperöffnungen (Nase, Mund, Ohr, Genitalien), wo man dem Eindringen von Krankheitskeimen vorbeugen wollte — wirklich auf diese Art. Doch können andere Schmucksitten auch aus dem rein tierischen Spieltrieb entstanden sein, durch die Gewohnheit fester Aneignung der Spielsachen, womit zunächst nicht die Vorstellung eines reellen Nutzens, sondern nur ein ästhetisches Wohlgefallen an Formen und Farben, Glanz und Glätte der Gegenstände verbunden ist. Darauf führt die Betrachtung tierischer Äußerungen des Spieltriebes.

Wir erinnern an die von Darwin*) zusammengestellten Beobachtungen über die Kolibris, welche ihre Nester, Kragenvögel, welche ihre Spielplätze mit lebhaft gefärbten Gegenständen auszuschmücken pflegen, woraus hervorgeht, daß sie ein gewisses Vergnügen beim Anblick derartiger Dinge empfinden. Andere Beobachtungen lassen darauf schließen, daß wenigstens manche Vogelarten die Idee von Besitz und Eigentum haben. Die berühmten australischen Laubenvögel sind Nachkommen einer alten Spezies, welche zuerst den merkwürdigen Instinkt erlangte, zur Produktion ihrer Liebespantomimen kleine Lauben zu bauen. Diese dienen einzig und allein als Versammlungsräume, wo beide Geschlechter sich unterhalten und gegenseitig den Hof machen; denn ihre Nester bauen sie auf Bäume. Am Bau der Lauben sind beide Geschlechter, hauptsächlich aber die Männchen, beteiligt. Diese Lauben werden nun mit Federn, Muschelschalen, Knochen und Blättern reich dekoriert, oder — wie wir lieber sagen möchten — in diesen Lauben hat der Vogel ein Vorratshaus, worin er seine Spielsachen sicher aufbewahren und im Bedarfsfalle wiederfinden kann. „Wenn das Männchen dem Weibchen eine Zeitlang nachgejagt hat, geht es zur Laube, piekt eine lebhaft gefärbte Feder oder ein großes Blatt auf, stößt einen merkwürdigen Laut aus usw.“ Will es sich damit schmücken, um mehr Gefallen zu erwecken, oder wendet es sich in seiner Erregung einem anderen Gegenstande zu, der es reizt und den es sich hiezu bereithält? Der Atlasvogel sammelt buntgefärbte Gegenstände, wie die blauen Schwanzfedern der Papageien, gebleichte Knochen und Muschelschalen, welche er zwischen die Zweige steckt oder am Eingange der Laube anordnet. Gould fand in einer Laube einen sehr schön gearbeiteten steinernen Tomahawk und ein Stückchen blauen Kattuns, Sachen, welche sich die Vögel offenbar aus einem Lager der Eingeborenen verschafft hatten. Diese Gegenstände werden beständig anders geordnet und von den Vögeln in ihrem Spiele umhergeschleppt. In den Lauben des gefleckten Laubenvogels findet man Steine und Muscheln, die oft aus einer sehr weiten Entfernung herbeigeschleppt sind. Der Prinzenvogel verziert seine kurzen Laubengänge mit gebleichten Landmuscheln, welche zu fünf oder sechs Spezies gehören, und mit Beeren verschiedener Farben, blauen, roten, schwarzen, welche den Lauben, wenn sie frisch sind, ein sehr nettes Aussehen geben. Auch rosafarbene junge Schößlinge werden, offenbar wegen ihres Farbenabstichs gegen die übrige Natur, von den Vögeln in diesen Lauben aufbewahrt.

Über die etwaige Schmuckneigung der nestbauenden Anthropoiden sind noch kaum genügende Beobachtungen angestellt worden. Doch liegen Daten vor über das Verhalten gefangener solcher Tiere. So erzählt Leutnant Sayers (zitiert in Brehms „Tierleben“) von einem jungen, frisch eingefangenen Schimpansen: „Sehr eingenommen war der Affe für Kleidungsstücke, und das erste beste, das ihm in den Weg kam, eignete er sich an, trug es sogleich auf den Platz und setzte sich unabänderlich mit selbstzufriedenem Gurgeln darauf, gab es auch gewiß nicht ohne harten Kampf und ohne die Zeichen der größten Unzufriedenheit wieder her.... Als ich diese Vorliebe bemerkte, versah ich ihn mit einem Stück Baumwollenzeug, von dem er sich dann, zur allgemeinen Belustigung, nicht wieder trennen mochte, und welches er überallhin mitschleppte, so daß keine Verlockung stark genug war, ihn zum Aufgeben desselben auch nur für einen Augenblick zu bewegen.“

*) Die Abstammung des Menschen und die natürliche Zuchtwahl, S. 87, 363, 393.

In einem solchen Verhalten sehen wir den Anfang der Kunst des Körperschmuckes, und wenn wir von der Tierstufe zu der des Urmenschen oder richtiger des uns bekannten ältesten Menschen emporsteigen, so finden wir diesen Geschmack am Seltenen, Auffallenden, Überraschenden und dadurch Wirksamen an vielen einstigen Lagerstätten jenes Menschen bestätigt. Der diluviale Mensch schmückte sich keineswegs nur mit Jagdtrophäen. Mineralische Stoffe waren ihm ebenso willkommen wie tierische verschiedenster Provenienz, und er hat der Formen- und Farbenfreude in so ausgedehntem Maße gehuldigt, als es seine Naturumgebung ihm gestattete.

Allein aus den formellen und anderen Eigenschaften der Naturdinge, die ihm auffielen und die er sich aneignete, mögen und müssen ihm frühzeitig Vorstellungen und gedankliche Kombinationen erwachsen sein, welche den Wert und die Bedeutung jener Objekte steigerten.[10]) Waren es Tierspolien, so war deren Erwerbung oft schwierig oder ehrenvoll; sie verriet den kundigen und geschickten Jäger. Sind es Gesteine, so war das Vorkommen selten oder die Gegenden fern; sie bekundeten den weitgewanderten, vielerfahrenen Mann oder den Glücklichen, dem solche Erbstücke von Verstorbenen zugefallen waren. Anderseits trieb zu höheren Vorstellungen der ererbte Platz, den solche Dinge am menschlichen Körper oder in den menschlichen Wohnstätten einnahmen. Diese Umstände mußten dem Schmuck in der Folge eine vermeintliche oder wirkliche praktische Bedeutung verschaffen. Denn es mußte sich sehr bald herausstellen, von welchen reellen Konsequenzen das An- und Ablegen gewisser Schmuckgegenstände begleitet war, und unter diesen Folgen spielen die sozialen, auf dem Zusammenleben beruhenden gewiß eine ebenso bedeutende Rolle wie die nur individuellen hygienischen. Darwin hat die Beobachtungen zusammengestellt, nach welchen Vögel den Farben anderer Vögel, mit welchen sie in Gefangenschaft, also in gezwungener Sozialität, zusammenleben, besondere Aufmerksamkeit zuwenden. Gleiche auffallende Farben erwecken verschiedene Empfindungen, nämlich entweder Eifersucht und Haß oder Verwandtschaftsgefühl und Zuneigung. Im ersteren Falle verfolgen die Erregten das ähnlich gefärbte

[10]) „Eine Verbindung von heterogenen Vorstellungen mit Naturobjekten kommt schon bei Tieren vor, ebenso wie bei den primitiven Völkern, die in Steinen, Pflanzen und anderem Eigenschaften lebender Wesen oder vollständige Wesen sehen. Man geht dann zum Handeln gegen oder mit diesen Objekten über. So behandeln Tiere etwa ein Stück Holz als Beutetier oder die primitiven Menschen lassen Stäbe, Büschel, Tücher als Menschen oder Tiere gelten. Dem Menschen ist es vorbehalten, zu künstlicher Herstellung und Erweiterung der Objekte überzugehen...." K. Schroeter, Anfänge der Kunst im Tierreich und bei Zwergvölkern mit besonderer Berücksichtigung der dramatischen Darstellung, Leipzig 1914, S. 273. (Ebenda S. 51 ff. sind Beispiele des „mittelbaren optischen Gefühlsausdruckes" durch dauernde Aneignung auffallender Gegenstände bei Tieren gegeben.) „Es ist bekannt," sagt Preuß, „daß der primitive Mensch alles, was in irgendeiner Weise seinem Körper angehört hat oder mit ihm in Berührung gekommen ist, nicht gerne achtlos liegen läßt und am liebsten bei sich behält, weil er es als einen Teil seiner selbst betrachtet; denn es könnte diesem Teil etwas zustoßen, das den ganzen Menschen in Mitleidenschaft zieht.... Das Gegenstück dazu ist die Tatsache, daß ein Teil das Ganze vertritt; Federn eines Vogels bewirken magisch, was das ganze Tier oder die Tierart als Ganzes vermag..." usw.

Tier und suchen es zu töten, im anderen gesellen sie sich demselben in auffallender Weise zu.

Auch sehen wir, daß der Mensch nicht ganz ästhetisch wahllos verfährt, sondern nur nach Größe, Form, Farbe, Glanz, Struktur Geeignetes der Natur entnimmt. Er setzt zusammen und zerteilt und lernt so die Prinzipien der Dekoration. Sicherlich sind die einfachsten ästhetischen Gesetze des Rhythmus und der Symmetrie, der Steigerung und des Kontrastes schon auf der untersten Stufe wirksam, weil sich das Gefühl für dieselben nicht erst aus der Technik entwickelt, sondern schon durch die Naturphänomene im Menschen und seiner Umgebung den Sinnen desselben einprägt.

Durch die Entstehung des Körperschmuckes aus dem Spieltrieb und dem Urbesitz des Individuums dürfte es sich auch erklären lassen, daß sich der Naturmensch auf der untersten uns zugänglichen Stufe nicht mit Blumen, sondern mit Tiertrophäen und Ähnlichem schmückt. Mit Blumen kann man wohl spielen, aber man kann sich dieselben nicht dauernd aneignen; man kann sie nicht am Körper aufbewahren, weil sie verwelken und zerfallen. Ihre Schönheit ist nur eine relative. Tiertrophäen sind Zeichen ganz anderer Art. Auch in der Blumenliebe, wie sie unter Baumzüchtern und Ackerbauern, so schon bei den Polynesiern, angetroffen wird, liegt etwas Symbolisches, aber ein solches höherer Art. Die Blumen sind Zeichen der Jahreszeit und damit der Festzeit. Ihre Hinfälligkeit wird aufgewogen durch die Bedeutung des Moments, und dieser wird gehoben durch den Gedanken an die regelmäßige Wiederkehr der Blüte- und der Festzeit. Der Jäger kennt diese Stetigkeit der Natur wenigstens nicht in dem gleichen Grade; für ihn ist das Erlegen reicher Beute stets mehr oder weniger Zufall. Er feiert also stets einen Moment irrationalen Glückes. Was infolge davon eintritt, erhält sich denn auch durch alle Zeiten. v. d. Steinens ethnologischer Sinnspruch: „Erst die Feder im Ohr, dann das Sträußchen am Hut“, ist im allgemeinen richtig; — aber wie oft sehen wir beide Zierden nebeneinander in ihrer ganz verschiedenen Bedeutung! Der jagdliebende Älpler trägt den Federstoß jahraus jahrein auf seinem Hut. Zur Zier des Bauern gehören aber Blumen nur zu Festzeiten, sei's zur Ernte oder zum Kirchgang, sei's bei der Rekrutierung oder der Hochzeit. Die Tiertrophäe ist das Dauernde und darum der Urschmuck, die Blumenzier das Vergängliche, welches nach jeder Hinsicht ein jüngeres Stadium bezeichnet.

Dazu kommt noch, daß man frühzeitig glaubte, daß die Seele des Trägers durch den Körperschmuck einen Zuwachs erfahre oder etwas von der ersteren in den letzteren übergehe: kurz daß der Körperschmuck ein Teil des Leibes und also auch der Seele sei. Aus diesem Grunde mochte man sich hüten, die Körperzier leichtfertig abzutun und fortzuwerfen, wie es bei Blumen bald notwendig wurde. Als man aber Blumen dennoch zum Schmuck verwendete, da wußte man sehr gut, was man von seinem Seelenbesitz der weggeworfenen Blume mitgeben sollte: es war der böse Geist, der fremde Krankheitsgeist, den man gern in diesen Schmuck hineinbannte und mit ihm preisgab. Darum hüten sich Naturvölker so sehr, von anderen bereits ge-

tragene Blumen aufzunehmen, und darum sucht man in südlichen Ländern durch Blumen, die aus dem Hause eines Kranken stammen, Fremde zu betrügen, d. h. die Krankheit auf sie zu übertragen.[11]) Ami Boué[12]) glaubte wirklich, daß die Blumenliebe der Orientalen und ihr unachtsames Gebaren mit Blumen die Pest im Morgenlande ehedem ausbreiten geholfen habe, eine Idee, die er vielleicht lokalen Nachrichten verdankte, und die möglicherweise auf reinem Aberglauben beruht.

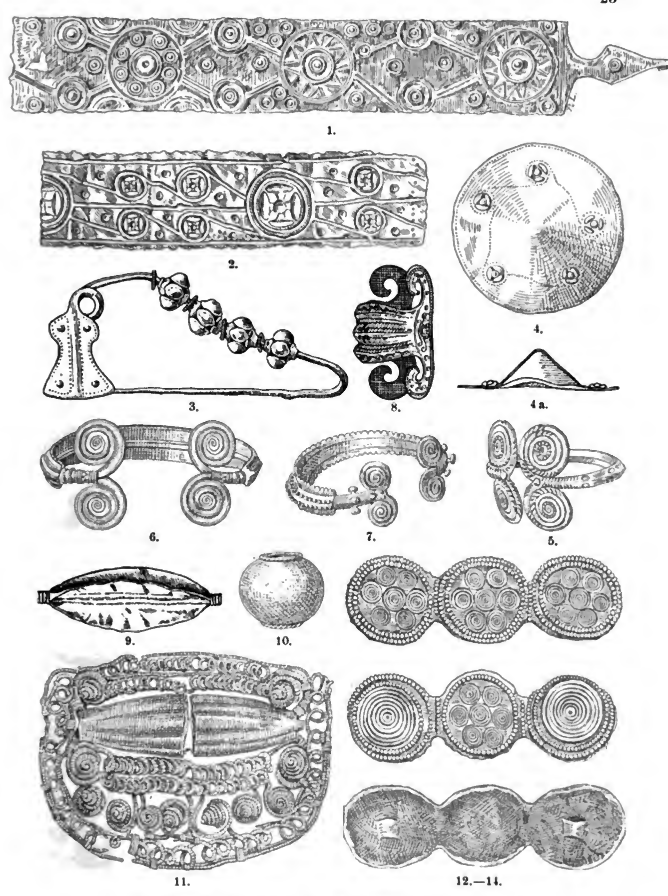
So zeigt schon die Betrachtung des Körperschmuckes, daß es, wie Nietsche (Zur Genealogie der Moral, S. 67) bemerkt, für alle Art Historie keinen wichtigeren Satz gibt als den, daß die Ursache der Entstehung eines Dinges und dessen schließliche Nützlichkeit, dessen tatsächliche Verwendung und Einordnung in ein System von Zwecken toto coelo auseinanderliegen. Die Urgeschichte der bildenden Kunst besteht zur Gänze aus Beiträgen zu einer Chemie der moralischen, religiösen, ästhetischen Vorstellungen und Empfindungen, die jener Denker forderte und die er voraussah, indem er ahnte, daß auch auf diesem Gebiete die herrlichsten Farben aus niedrigen, ja verachteten Stoffen gewonnen sind. Mit Recht verlangte er, man solle sich alle liebgewordenen, willkürlich beschränkten Definitionen aus dem Sinne schlagen, um zu erkennen, „daß etwas Vorhandenes, irgendwie Zustandegekommenes immer wieder von einer überlegenen Macht auf neue Ansichten ausgelegt, neu in Beschlag genommen, zu einem neuen Nutzen umgebildet und umgerichtet wird, so daß alles Geschehen in der organischen Welt ein Überwältigen, Herrwerden und daß wiederum alles Überwältigen und Herrwerden ein Neuinterpretieren, ein Zurechtmachen ist, bei dem der bisherige ‚Sinn' und ‚Zweck' notwendig verdunkelt oder ganz ausgelöscht werden muß. Wenn man die Nützlichkeit von irgend welchem physiologischen Organ — oder auch einer Rechtsinstitution, einer gesellschaftlichen Sitte, eines politischen Brauches, einer Form in den Künsten oder im religiösen Kultus — noch so gut begriffen hat, so hat man damit noch nichts in Betreff seiner Entstehung begriffen".

Geht man jedoch, geleitet vom Körperschmuck, an die Wurzel der Erscheinungen des Kunstlebens zurück, so kann man vielleicht sagen: schließlich ist alle Kunst Aneignung, Besitzergreifung und dauernde Festhaltung anziehender und gefälliger Dinge und Eindrücke, — Fernhaltung mißfälliger und störender Formen. Was der Mensch aus seiner Umgebung aufliest und an sich nimmt, was er um sich zu sehen liebt und deshalb um sich schafft und versammelt, zusammenfügt und herstellt — es kann eine Feder oder Blume, ein Tierzahn oder eine Muschel sein, oder es mag sich um Vorstellungen handeln, die, an sich vergänglich, im Bilde, im Liede Dauer gewinnen und dadurch in den Machtbereich des Künstlers und seiner Gemeinde übergehen, — das entspricht und entspringt diesem Drange nach

---

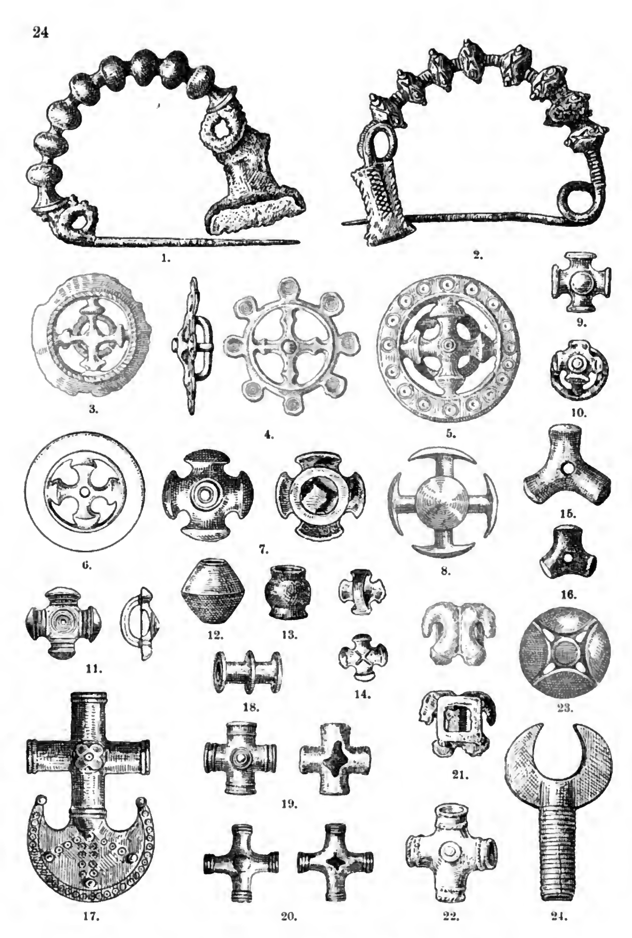
[11]) Tylor, Anfänge der Kultur II, S. 150.

[12]) Die europäische Türkei I, S, 598.



Goldschmuck der ersten Eisenzeit aus Österreich-Ungarn:

1. Hallstatt; 2.—5. und 10. Fokoru; 6. Szilágy-Somlyo; 7. Acsád; 8. Bellye; 9. Szent-Ivan; 11.—14. Rothengrub (Niederösterreich).



Bronzeschmuck der ersten Eisenzeit aus Mittel- und Osteuropa.

(Text siehe Nebenseite.)

Text zu den Abbildungen Seite 24 (Bronzeschmuck der ersten Eisenzeit aus Mittel- und Osteuropa).

1. Watsch (Krain); 2. 5. 18. Kis-Köszeg; 3. 11. 19. Schomlauer Berg; 4. 20. Nagy-Enyed (Ungarn); 6. 22. Hallstatt (Oberösterreich); 7. 10. 14. 21. Stillfried (Niederösterreich); 8. 9. 17. Glasinac (Bosnien); 12. 13. 15. 16. 23. Ober-Koban (Kaukasus); 24. Ananino (Rußland).

1. 2. sind Fibeln mit fixer Nachbildung aufgesteckter Perlen. (In 1. ist der Bügelkern, Kopf, Nadel und Fuß aus Eisen; 2. scheint dem Urbild näher zu stehen. Vgl. S. 23, Fig. 3, mit beweglichen Perlen.) Die übrigen kleinen Ornamente sind Bestandteile größerer, aus solchen losen Gußprodukten zusammengesetzter Schmuck- und Trachtstücke. Die Art der Zusammensetzung mittels Schnüren, Bändern oder Riemchen ist meist noch deutlich zu erkennen. Diese losen kleinen Glieder sind ursprüngliche Elemente, aus denen durch Übersetzung die Dekorationsmotive größerer Schmuckstücke, wie S. 23, Fig. 1. 2. 4. 12.—14. und S. 28, Fig. 1—3, gewonnen wurden. (Vgl. meine Abhandlung: „Goldfunde aus der Hallstattperiode in Österreich-Ungarn". JZK. IV. 1. 1906. 71—92.) Daher zeigen auch die kostbaren goldenen Zierstücke (und Gefäße) mit getriebenem Ornament aus der ersten Eisenzeit Mitteleuropas und der jüngeren Bronzezeit Norddeutschlands und Südskandinaviens weniger Originalität als vielmehr Abhängigkeit und Einförmigkeit.

einer Dauer des flüchtigen Besitzes und Genusses, nach einer dem Wunsch des Menschen gemäßen Regelung seines Verhältnisses zur Natur.

b) Prähistorische Schmuckformen.

Die Formen des vorgeschichtlichen Körperschmuckes in Europa verraten nur wenig über die Quellen der Schmucksitten und illustrieren vielmehr den im Laufe der Zeiten eingetretenen Wechsel der äußeren Mittel und des künstlerischen Geschmackes.

Prähistorischer Schmuck ist reichlich erhalten und bildet neben den Waffen, Werkzeugen und Gefäßen einen wesentlichen Bestandteil aller Sammlungen vorgeschichtlicher Altertümer. Er stammt zumeist aus Gräbern, seltener aus Wohnplätzen, nicht ganz selten aus heiligen Bezirken, wo Schmucksachen als den Göttern willkommene Weihgeschenke niedergelegt wurden. Was dergestalt auf uns gekommen ist, stellt nur einen Auszug der einst vorhandenen Schmuckapparate dar. Einerseits fehlt alles Vergängliche an fixen und beweglichen Schmuckformen bis auf unsichere Spuren und Nachklänge in bildlichen Darstellungen; andererseits besitzen wir häufig nur einzelne Glieder, Stückwerk, das seinem ursprünglichen Zusammenhang entrissen ist. Vieles gehörte zur Kleidertracht, wie Nadeln, Fibeln, Gürtelbestandteile; eine große, im ganzen deutliche Rolle spielt der mannigfache Ringschmuck.

Ältere und jüngere Steinzeit bilden hinsichtlich der Schmuckstoffe wie hinsichtlich der Werkzeugstoffe eine Einheit gegenüber den Metallzeiten. Körperbemalung und Tätowierung sind für die ältere Steinzeit

nicht mit Sicherheit nachweisbar. Für die jüngere Steinzeit und die älteren Metallperioden ist Körpermalerei aus Farbstoffen, die man den Toten ins Grab mitgab, zu erschließen. Auch an Bildwerken ist Körperzeichnung häufig zu erkennen. An beweglichem Körperschmuck trug man in paläolithischer Zeit durchbohrte Muscheln und Schnecken, Tierzähne, Fischwirbel sowie passend geformte Stücke von verschiedenem Gestein, Elfenbein, Knochen, Rengeweih. Manches nicht durchbohrte runde oder längliche Stück aus diesen Stoffen mag als Nasen-, Lippen- oder Ohrschmuck getragen worden sein. Gagat, Lignit, sogar Bernstein kommen unter den Schmuckstoffen vor. Im Schmuckwesen der jüngeren Steinzeit ist kein sehr großer Fortschritt wahrzunehmen. Man behängte und besteckte sich mit denselben und einigen neuen Stoffen. Zu Ringeln, Perlen, Anhängseln verwendete man meist weichere Steinsorten, wie Kalkstein, Schiefer, Speckstein, Lignit, Gagat, seltener härteres Gestein, wie Serpentin, Quarz, Amethyst, Flint.

Ähnlich verarbeitete man Tierzähne, Knochen, Horn, Muscheln, Korallen, Schildpatt und Bernstein, den letzteren hauptsächlich im Norden, dort auch schon in Gestalt von Miniaturbeilen und Hämmern: das älteste Zeugnis jener Quelle von Schmuckformen, die in verkleinerten (symbolischen? talismanischen?) Nachbildungen von Werkzeugen, Gerät- und Gefäßformen bestand. Nach dem Zeugnis neolithischer Bildwerke trugen die Frauen reichen, tief herabhängenden Hals- und Brustschmuck.

Die ersten Spuren des Metalls sind kleine Zierstückchen aus neolithischen Gräbern. Mit dem Beginn der Bronzezeit erhielt das Schmuckhandwerk eine neue, höchst ergiebige Quelle. Die ältesten Schmuckmetalle waren Gold und Bronze. Das Kupfer spielte keine nennenswerte Rolle und das Silber war nur in einzelnen Ländern, wie Ägypten und Spanien, frühzeitig bekannt und geschätzt. In weiterem Kreise tritt es seine Rolle unter den Schmuckstoffen erst viel später an. Auch andere weiße Metalle, wie Zinn, Antimon, Blei, fanden nur selten Verwendung zum Körperschmuck. Dagegen herrschte große Vorliebe für reinen Bronzeschmuck, obwohl man dasselbe Metall auch zu allen Werkzeug- und Waffenklingen benützte. In diesen Zeiten hatte das Gerät auch Schmuckwert, der Leibeszierat auch praktischen Materialwert. Gewisse Halsringe scheinen ebenso wie Beile und Sicheln eine Art kurante Barren- oder Geldform gebildet zu haben.

In der Ausführung des Bronzeschmuckes lassen sich malerische und plastische Tendenzen unterscheiden. Schmucksachen aus Draht und Blech, Kettchen, Gewinde, volle und Spiraldisken wirken mehr malerisch, wie Flachornamente, und blieben am längsten nordwärts der Alpen in der Mode. Gegossene Schmucksachen wirken mehr plastisch und eignen vorzugsweise dem Süden Europas. Ursprünglich goß man die Metallwerkzeuge und schmiedete die Schmucksachen (das „Geschmeide“), später verfuhr man größtenteils umgekehrt. Die Bewohner Südskandinaviens waren Meister in der Gießkunst. Aber auch bei ihnen tritt in der jüngeren Bronzezeit eine stärkere plastische Tendenz hervor, worin man den Einfluß des Südens erkennt. In anderen Gebieten erschuf das Bestreben, die Masse des kostbaren

Stoffes wirken zu lassen, nicht nur breite und dünne, malerisch wirkende Flachzieraten, sondern auch viele hohlgegossene Ringe, Fibeln und andere Gegenstände, die sehr schwer aussehen, ohne es zu sein. Die Formen der Bronzeschmucksachen (Fibeln, Nadeln, Ringe) verraten häufig die Nachbildung von Kompositionen aus anderen Stoffen (Perlen) in massivem Metallguß. So entstand zuerst die volle, dann die hohle Kahnfibel aus der Übersetzung einer schmückenden Bügelhülle in Bronze. Lose Zieraten, zum Aufreihen an Riemen aus Bronze geformt, erscheinen in starrem Guß nachgebildet auf den Goldschmucksachen von Michalkow in Ostgalizien und Fokoru in Ungarn, und auch sonst hält der Geschmack nicht durchaus Schritt mit dem zunehmenden Formenbesitz und der steigenden technischen Geschicklichkeit. Gerade in den vorgeschrittenen Zeiten der geometrischen Kunstübung fehlt es oft an einer wirklichen Beherrschung der Motive, an einem festen ästhetischen Halt. Es sei hier nur an die breiten getriebenen Gürtelbleche der Hallstattzeit Mitteleuropas erinnert. Die Abbildungen auf S. 23 und 24 geben einige Beispiele dieser Formenwirtschaft. Man glaubt da zu erkennen, daß eine Erneuerung des Kunststiles eintreten mußte, wie sie auch tatsächlich eingetreten ist. Dieser spätgeometrische Schmuck ist oft üppig und blendend, aber stets barbarisch und flitterhaft gegenüber der gediegenen Schmuckindustrie des alten Orients und der südeuropäischen Länder. Es genügt zu erwähnen, daß man die Lötkunst nicht kannte, die Metalltauschierung wie überhaupt die Zusammensetzung aus verschiedenen Stoffen nur selten übte und daß alle figuralen Motive von äußerster Starrheit und Leblosigkeit sind. Der La Tène-Stil schuf hierin manchen Wandel, der auf die Entwicklung des Südens und den Eintritt einer neuen Geistesrichtung hindeutet. Der Schmuck wird kräftiger, plastischer, verwendet in reicherem Maße Tierköpfe, Menschenmasken, durchbrochene und Reliefzieraten. Die Technik der pâte-sur-pâte wird sehr beliebt und allgemein; man übt sie in roten Auf- und Einlagen auf Bronze und Eisen, wozu anfänglich die Koralle, später Email, das sogenannte „Blutglas“ verwendet wird. Damit ziert man Nadeln, Fibeln, Hals- und Armringe, Sporen, Schwertketten, Schildnägel, Helme usw. Die Schmuckindustrie der germanischen Völkerwanderungszeit ist eine bereicherte und erweiterte Fortsetzung der keltischen Zierkunst.

So kann man drei Stufen der alteuropäischen Schmuckindustrie unterscheiden: eine primitive, vormetallische (paläo- und neolithische mit Bevorzugung der organischen Stoffe), eine Stufe des einfachen Metallschmuckes (der Bronze- und ersten Eisenzeit) und eine dritte Stufe, die wir der Kürze halber die Stufe des potenzierten Metallschmuckes nennen wollen. In dieser Stufe herrscht, mit A. Riegl zu sprechen, eine „optisch-koloristische“ Tendenz, die sich in der Ausführung durchbrochener Arbeiten, des Keilschnittes und der Inkrustation mit farbigen Stoffen (Koralle, Email, Granaten) zu erkennen gibt. Im Anfang ist aller Metallschmuck solider, ehrlicher, auch der Goldschmuck, den man, besonders am Beginne der Bronzezeit, schwer und massiv zu machen pflegte. In der Ausführung leichter, mehr auf den

Schein berechneter Arbeiten sind die alten Kulturländer des Ostens und das südöstliche Europa den übrigen Ländern weit vorangegangen.

4. Die Anfänge der Ornamentik.

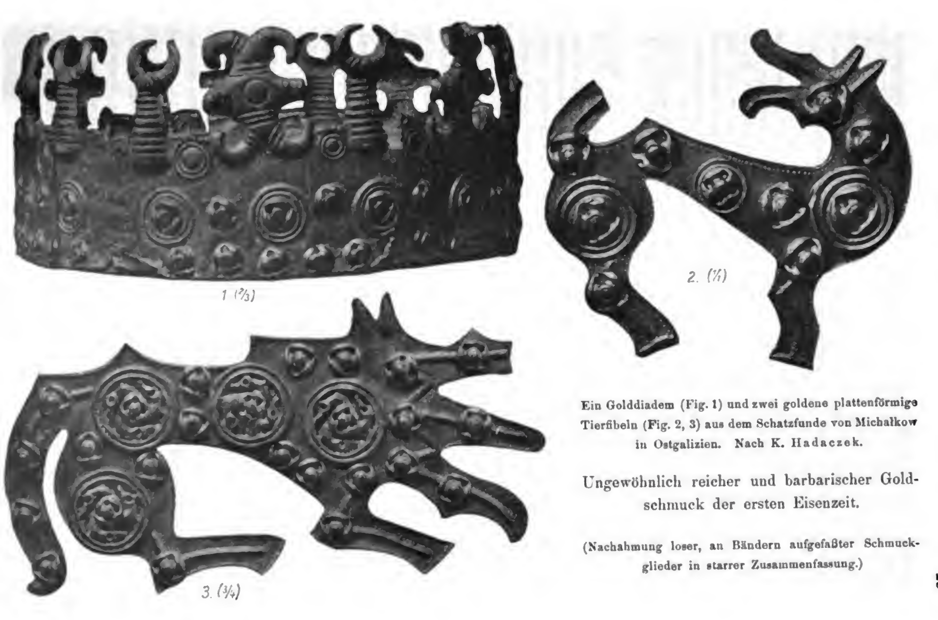
a) Das Ornament der Naturvölker.

Die Ornamentik als Gerätschmuck ist an eine industrielle Tätigkeit rein praktischer Art ebenso gebunden wie der Körperschmuck an den Besitz des eigenen Leibes. Diesen hat der Mensch früher, als das älteste Gerät oder Werkzeug, und so war auch der Körperschmuck wohl eher da als der Gerätschmuck. Für diesen ist jene rein praktische Tätigkeit zugleich Quelle und Nährboden. Wo jene gering ist, bleibt auch er in den Anfängen stecken. Ganz rohe Stämme, wie z. B. die primitiven Kubu auf Sumatra, besitzen gar keinen Gerätschmuck; bei anderen niederen Jägervölkern trifft man eine mehr oder minder entwickelte „geometrische“ Dekoration, deren Mustern entweder noch keine Bildbedeutung beigelegt wird, wie bei den Andamanesen, oder deren Motive sämtlich irgend etwas darstellen sollen, wie bei den Primitivstämmen Malâkas, den Südseeinsulanern, Australiern und den Indianern Amerikas.

Vor nicht allzulanger Zeit galt es, nach den Untersuchungen mehrerer Ethnologen (Grünwedel, v. d. Steinen, Ehrenreich, Stolpe, Große u. a.), für eine ausgemachte Sache, daß es im Ornament der rezenten Naturvölker fast nichts gebe, was nicht als abbreviierte oder konventionelle Darstellung von Naturdingen und anderen Gegenständen zu betrachten wäre.

Nach v. d. Steinen sind bei den Indianern am Schingú alle geometrischen Motive abgekürzte und stilisierte Abbildungen bestimmter Objekte der Wirklichkeit, meist Tiere. Die Wellenlinie ist eine Riesenschlange, der Rhombus mit ausgefüllten Ecken (s. Abb. S. 33, Fig. 2) ein Lagunenfisch, das Dreieck ein kleines dreieckiges Kleidungsstück der Frauen, das Kreuz eine Art Eidechse, ein Rhombus, umgeben von einer in stufenförmige Linien gebrochenen rhombischen Figur, bedeutet ein großes Wespennest, Reihen übereinanderliegender Zickzacklinien mit ungleichen Dreiecksschenkeln sind Fledermäuse, allerlei Hakenkreuzmuster sind Schlangen usw. Diese Motive sind wie in der früheuropäischen geometrischen Dekoration zu Bändern und flächenbedeckenden Mustern geschmackvoll zusammengeordnet. Wirkliche Menschen- und Tierzeichnungen wie bei den Buschmännern, Eskimos und Australiern kommen bei diesen Brasilianern nicht vor. Bei höher entwickelten Indianerstämmen sind viele streng geometrische Muster auf Tongefäßen stilisierte Darstellungen des Alligators oder sollen die Hautzeichnung verschiedener Tiere vorstellen. Bei anderen ebenfalls schon höher stehenden Stämmen sind die geometrischen Motive fast ausschließlich aus stilisierten menschlichen Figuren zusammengesetzt.

Auch aus Australien gibt es ähnliche Berichte. Schilde, denen wir dies nicht ansehen würden, sind angeblich mit Tierzeichnungen geschmückt. Die Motive sollen aus der Natur geschöpft sein: aus den Mustern der Schlangen- und Eidechsenhaut, sie sind Nachahmungen von Pelzhaaren, Vogelfedern u. dgl., niemals von pflanzlichen Vorbildern. Die Schwierigkeit der Deutung liegt darin, daß nicht die Gesamterscheinung, sondern nur einzelne Teile von Tieren kopiert, richtiger stilisiert und als Ornamente verwendet werden. Andererseits zeichnet der Australier allerdings auch die Gesamterscheinung von Tieren und Menschen (Känguruus, Eidechsen, Schlangen, Fischen, am häufigsten die Tänzer des Corroborri in der bekannten Spreizstellung der Beine) vollkommen deutlich auf seine Keulen und



Ein Golddiadem (Fig. 1) und zwei goldene plattenförmige Tierfibeln (Fig. 2, 3) aus dem Schatzfunde von Michałkow in Ostgalizien. Nach K. Hadaczek.

Ungewöhnlich reicher und barbarischer Goldschmuck der ersten Eisenzeit.

(Nachahmung loser, an Bändern aufgefaßter Schmuckglieder in starrer Zusammenfassung.)

Wurfbretter. Die Mincopie haben einfache geometrische Ornamente; aber es wird nicht berichtet, daß sie in denselben etwas nachahmen wollen; sie wiederholen nur althergebrachte Muster ohne Variation. Die geometrischen Motive der Eskimo führt Grosse vielmehr auf die technische Quelle der Textilkunst im weiteren Sinne zurück. Sie werden reichlich angewendet, sind aber im ganzen ärmlich und einförmig gegenüber den Motiven, die man als Naturnachahmungen erkennt. (Messergriffe mit Vogelkopf, Pfeilstrecker als Rentiere, Nadelbüchsen als Fische oder Robben gestaltet.)

Die Schingúindianer treiben Jagd und Pflanzenbau, die Australier, Mincopie und Eskimo nur die Jagd. Es würde also, nach den Zeugnissen der Ethnologie, dem Jägerstadium nicht nur das geometrische Ornament überhaupt, sondern speziell nach den Berichten über die Australier auch schon die piktographische Bedeutung dieser Formen angehören. In einem späteren Stadium der Entwicklung, wenn die schematischen Abbilder und Abkürzungen nicht mehr genügen, versucht man hie und da allgemein verständliche an Stelle der konventionellen Zeichen zu setzen. Die alten Formen erlöschen aber nicht, sondern erhalten sich gewohnheitsmäßig, werden jedoch nunmehr bloß zur Befriedigung eines anerzogenen ästhetischen Bedürfnisses verwendet, und so entsteht nach der Lehre der modernen Ethnologie aus einer Art Bilderschrift zuletzt das reine Ornament.

Diesen Prozeß finden Reisende in kleinen, entlegenen Erdräumen noch heute im Gange. So bei den Orang-hûtan Malâkas, deren Zaubermuster Grünwedel nach den Berichten von H. V. Stevens[13]) behandelt hat. Die alten Zeichnungen jener Waldbewohner, welche etwa unseren neolithischen Menschen entsprechen, sollen die charakteristischen Eigenschaften des Objekts (für den Frosch: Froschbeine, für den Fisch: Schuppen, für das Haus: die Schraffierung der Hauswände usw.) wiederzugeben suchen, welche dann geradezu als Abbreviaturen der ganzen Figur allgemein verstanden wurden, während die modernen Zeichnungen den Umriß der ganzen Figur geben wollen. Grünwedel knüpft daran die Bemerkung, daß man in Europa mit der Analyse primitiver Ornamentformen nicht gerade viel Glück gehabt habe. „Man wird sich daran gewöhnen müssen, noch weitere Umschau zu halten und immer bereit sein zu lernen, bevor man beginnt, Gesetze aufzustellen. Die Fehler der Schreibtisch-Hypothesen liegen zunächst darin, daß man unbekümmert um die Tradition, unbekümmert darum, was die Leute selbst zeichnen wollen, eine Formenentwicklung konstruierte.... Da man das Ornament immer nur als Ornament faßte und die Frage unterließ, ob es nicht in gewissen Fällen etwas anderes gewesen sein könnte, verlor man den Blick für die stilisierte Wiedergabe der dem Zeichner vorgelegenen Objekte.... Das Ornament des Kulturvolkes ist eine fertige, viel variierte, mißverstandene, oft sinnlos verwendete Phrase, während die Zeichnung des Wildstammes immer ein bestimmt gewolltes Bild ist.... Erst wenn die Phantasie erlahmt, wenn durch Mischung des Volkes das individuelle Empfinden erlischt, entwickelt sich aus der Zeichnung das bloße Ornament."

Schon in der ersten Auflage dieses Buches habe ich gegenüber jener (damals neuen und mit ungeteiltem Beifall aufgenommenen) Ansicht Einwendungen erhoben. Ich erinnerte an die bekannte Neigung der Kinder, in dem was sie geschnitzelt oder gekritzelt haben, Ähnlichkeiten herauszufinden, welche ein Erwachsener nicht gleich erkennt, Ähnlichkeiten mit belebten Figuren oder anderen Dingen. Ist diese Entdeckung gemacht, so wird die absichtslos gefundene Form mit selbstgefälliger Freude unverbessert unzählige Male wiederholt, und die Überzeugung von der schlagenden Übereinstimmung des Originals und des Abbildes schlägt immer tiefere Wurzeln; der Abstand zwischen der individuellen Auffassung des „Künstlers" und der unbeirrten des Fremden vergrößert sich immer mehr.

[13]) Zeitschr. für Ethnol. XXVI, 1894, S. 142.

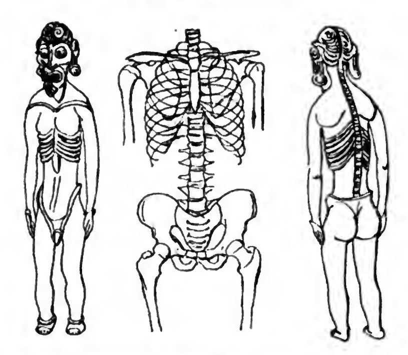
Blicken wir nun vom Kinde hinweg auf den erwachsenen Primitiven. Der Mensch, welcher ein Gerät formt und dann verziert oder dasselbe so gestaltet, daß es in seiner Gesamtform einem Gebrauchszweck entspricht, in seinen einzelnen Teilen aber noch eine andere Bedeutung durchblicken läßt, vollzieht im ersten Teile der Arbeit eine praktische, im zweiten eine künstlerische Tätigkeit. Es ist im Wesen dasselbe, als wenn ein tapferer Stamm zuerst den Feind zurückschlägt und dann einen Siegestanz aufführt. Das Ornament ist gleichsam der Siegestanz seiner Hände auf dem behaupteten Schlachtfeld. Der primitive Mensch kann sich keines Ereignisses freuen, ohne dasselbe zu feiern. Durch das Ereignis selbst wird ein Kraftüberschuß frei, welcher technisch in der Richtung verläuft, die ihn geweckt und hervorgerufen. So knüpft sich an die Vorbereitung zum Kampf, an den Friedensschluß, an glückliche Jagd, Jünglingsweihe und ähnliche Ereignisse der Tanz. Auch die Anfertigung der Waffe, des Werkzeuges, des Hausgerätes bringt einen Zuwachs, eine Bereicherung, die einen Kraftüberschuß entbindet, eine Steigerung der Tätigkeit hervorruft oder rechtfertigt. Dabei kommt das Material dem werdenden Künstler entgegen. Wie durch die Waffenanlegung vor dem Kampfauszug, durch die Wildstrecke nach glücklicher Jagd der Körper des primitiven Menschen zu rhythmischen Tanzbewegungen gleichsam gereizt und herausgefordert wird, so lockt auch der Stoff der Handarbeit zu weiterer zweckloser Betätigung. Ungebrannter Ton, weicher Stein, aber auch jeder andere Stoff (Holz, Knochen Geweih usw.), den man einmal formen gelernt, haben herausfordernde, den Spiel- und Versuchstrieb weiterführende Eigenschaften.

Der dekorativen Kunst ist also die Richtung, gleichsam das natürliche Gefälle, durch die praktische Tätigkeit gegeben, was bei der freien Bildkunst nicht der Fall ist. Allein damit in diesem Bette ein Strom fließe, mußte Wasser da sein. Es mußten Formen vorhanden sein, die sich natürlich einstellten, wie bei der Festfreude die rhythmisch geordneten Körperbewegungen des Tanzes. Diese Formen sind einfache, durch die Technik beeinflußte lineare Motive. Aber es scheint, daß ihnen in der weiteren Entwicklung noch ein besonderer Sinn beigelegt wurde. Das noch nicht kunstgeübte Auge des Naturmenschen sah in diesen Formen Abbilder von Naturdingen und anderen Gegenständen der Wirklichkeit. So schuf er sich konventionelle Zeichen, welche als Fabriks-, Eigentümer- oder Stammesmarken oder auch bloß um ihrer selbst willen — durch den Lustwert der Erinnerung an die piktographisch dargestellten Gegenstände — Geltung besaßen.

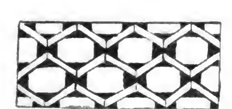
Das Schönheitsgesetz, welches in unseren Augen das Wohlgefallen an den geometrischen Motiven ausschließlich begründet, wird erst gefunden durch unbewußte Anwendung. Die Technik gewöhnt das Auge, Figuren in rhythmischen Reihen zu sehen. Auch Naturdinge sieht man gewöhnlich in einer Mehrheit: Sterne am Himmel, Wellen am Ufer, Wild im Walde, Fische im Wasser oder im Netz, Frauen im Dorfe. Auch der Spieltrieb gefällt sich in der monotonen Wiederholung derselben Zeichen. Das Unvermögen, ein einzelnes Sinnbild der Größe des zu dekorierenden Objektes an-

zupassen (Mangel an Kompositionstalent), führt ebenfalls zur Vermehrung der Elemente und damit zur Schaffung einer neuen Kunstweise. So entsteht das geometrische Ornament mit seiner ansprechenden Einfachheit und seiner Fähigkeit, sich leicht und dadurch gefällig über Flächen verschiedener Gestalt zu entwickeln. Damit erhebt es sich in die Region der Kunst, wie aus dem einfachen Lust- oder Klageruf durch rhythmische Wiederholung eine Art Gesang entsteht. Die ursprüngliche sinnliche Bedeutung der einzelnen Motive ist nur der äußere Anstoß zu einer Kristallisation nach tiefer liegenden Gesetzen. Das Spiel mit demselben hat gleiche Wirkung wie die Drehung des Kaleidoskops, durch welche die Hand des Kindes eine Umlagerung der bunten Splitter bewirkt, — ein Bild entsteht auf alle Fälle.

Die beruhigende, bannende Macht des Rhythmus wird schon auf der Tierstufe empfunden. In Tiergärten und Menagerien beobachten wir, wie sich die großen Säugetiere durch rhythmische Bewegungen die Zeit vertreiben, wozu sie sich einfach der rhythmischen Anlage ihres Körpers bedienen. Rhythmisches Wiegen des Körpers als Spiel begegnet uns schon bei Kindern im ersten Lebensjahre. Der Mensch findet den Rhythmus in der Natur selbst: im Wechsel von Tag und Nacht, im Regen und Wellenschlag, in den Effekten der Luftbewegung, in seiner Respiration und Lokomotion, kurz in allem, was innerhalb des scheinbar starren Naturbildes von höherem Leben zeugt. Der künstlerischen Bedeutung der Respiration suchte der intimste Naturfreund unter den älteren deutschen Dichtern, Brockes, in einem besonderen Falle praktisch wieder gerecht zu werden, indem er Blumenduft einsog und, um Dank und Lust zu verbinden, bei jedem Aushauchen und Einziehen des Athems sich je einer Silbe eines von ihm gedichteten frommen jambischen Liedes bediente (Gervinus, Geschichte der poet. Nationalliteratur III, S. 553, Anm. 291). Auch durch die Arbeit seiner Hände wird der Mensch zum Verständnis des Rhythmus erzogen und angeleitet. Die meisten Bewegungen beim primitiven Arbeiten, beim Schneiden, Sägen, Schaben, Bohren, Glätten, Nähen usw. sind naturgemäß rhythmische. Manches Werk der primitiven Hausindustrie, dessen Herstellung eine nach unseren Begriffen fabelhafte Geduld erforderte, wäre nicht ausgeführt worden, wenn die Arbeit daran nicht in lauter einfachen rhythmischen Bewegungen bestanden hätte. Militärische Handgriffe und Körperbewegungen werden in rhythmische Tempos zerlegt und so gelernt und geübt. Der Rhythmus erleichtert die Arbeit, indem er sie ordnet und gliedert. Die rhythmische Arbeit des Ruderns, des Pilotenschlagens verschwistert sich mit Musik und Gesang. Die rhythmische Form ist, als eine höher belebte, die natürliche Form des sinnlich wahrnehmbaren Lebens. Deshalb ist sie dem Menschen auch in seinen scheinbar freien Schöpfungen natürlicherweise eigen, deshalb erfreut er sich an ihr. Das rhythmisch Geordnete ist ihm zugleich das Lebensvolle inmitten der großen Masse anscheinend starrer und toter, gesetz- und regelloser Naturgebilde. Durch geordnete Tätigkeit finden die beiden scheinbar einander entgegengesetzten Triebe des Schaffens (Spielens) und der Trägheit ihre Befriedigung. Durch einfache Wieder-



1. Ahnenbild (geschnitzte Holzfigur, ca. 1 m hoch) von der Osterinsel; im ethnographischen Museum zu München (in zwei Ansichten, dazwischen das Rumpfskelett eines Mannes). Vgl. Text S. 43.



2. Zeichnung aus der „Künstlerhütte“ eines Indianerdorfes in Zentralbrasilien (angeblich Darstellung eines Fisches).
Nach C. v. d. Steinen.



3. Randstück eines schwarzen Tongefäßes aus dem Pfahlbau im Laibacher Moor ($^1/_1$, mit ähnlichem Muster wie Fig. 2).
Nach dem Original im k. k. Naturhistorischen Hofmuseum in Wien.

holung wird Überlegung, Schwanken, alle Unbequemlichkeit der freien Wahl erspart und mit den geringsten Mitteln der größte Effekt erzielt. Die Hand arbeitet unter einem wohltätigen Zwange und ermüdet nicht so leicht.

So mochte es zur Entstehung, so zur piktographischen Deutung des geometrischen Ornamentes gekommen sein. Über die letztere ist nach der Natur dieser Zeichnungen nichts zu ermitteln; denn selbst volle Kongruenz mit bestimmt gedeuteten Figuren des menschlichen Wildstammes unserer Zeit gestattet höchstens auf eine verborgene, keineswegs aber auf dieselbe Bildbedeutung zu schließen. Als Beispiel geben wir auf dieser Seite, Fig. 3 das Randstück eines schwarzen neolithischen Tongefäßes aus dem Laibacher Moore

(Prähistorische Sammlung Wien, Inv.-Nr. 367) und stellen demselben in Fig. 2 das gleiche Muster aus der „Künstlerhütte" eines Auetódorfes in Zentralbrasilien (nach v. d. Steinen, „Unter den Naturvölkern Zentralbrasiliens", Taf. XXII, Fig. 5, vgl. S. 266) gegenüber, welches dort als Darstellung des „Mereschu"-Fisches gilt.

Die Heiligkeit solcher Formen ist ein Ergebnis der traditionellen Anwendung und des untergelegten Bildsinnes. So halten wir auch den apotropäischen und schamanistischen Wert und Gebrauch derselben, wie er z. B. für die von Grünwedel behandelten „Zaubermuster" der Orang-Semang Malâkas (Zeitschrift für Ethnologie 1894, S. 142) nachgewiesen ist, für eine sekundäre Stufe in der Entwicklung des geometrischen Ornaments. Es ist etwas Ähnliches um die Lieder des „Wilden", welche anfangs aus innerem Drange gesungen werden und tatsächlich — z. B. beim Durchschreiten des nächtlichen Waldes — Gefahren bannen, denen aber später als „Zaubergesängen" eine magische Kraft zugeschrieben wird.

Von den radikalen Anschauungen, denen ich mit diesen Bemerkungen schon vor 16 Jahren entgegentrat, ist ein Teil der Ethnologen seither wieder zurückgekommen.

In einem Vortrage über die Bedeutung der Textilmuster für den geometrischen Stil der Naturvölker[14]) bekannte sich K. von den Steinen zu meiner Ansicht von der sekundären, durch Suggestion hervorgerufenen Bildbedeutung einfacher geometrischer Motive, wie sie namentlich in der Textiltechnik unabsichtlich entstehen und sodann auf andere Stoffe und Arbeitsweisen übertragen werden. „In der primitiven Dekorationskunst," findet er, „spielen die suggerierten Motive eine große Rolle, die dadurch entstehen, daß gewisse in der Natur oder in der Technik schon gegebene Formen die künstlerische Gestaltungskraft herausfordern. Sie treten am deutlichsten bei den plastisch arbeitenden Kunsthandwerken auf, dem das Runde, Bauchige den Leib, Ansätze die Beine oder Flügel, rundliche Enden den Kopf von Tier- und Menschenfiguren suggerieren. ... In gleicher Weise haben die beim Schnüren, Flechten und Weben, namentlich die bei der diagonalen Anlage entstehenden Zickzacke, Dreiecke und Stufenrauten mit zentralem Kreuze als Muster, die einen traditionellen Besitz des Stammes darstellen und zu den Nachbarstämmen übergehen können, den Ausgangspunkt für zahlreiche Beispiele des sogenannten Symbolismus der nordamerikanischen Ethnologen geliefert, d. h. der Erscheinung, daß jedes Ornament auch der einfachsten Form bei den meisten Stämmen etwas Bestimmtes bedeutet. Derselbe Symbolismus findet sich in Südamerika. Bei verschiedenen Stämmen haben genau dieselben technisch bedingten Muster verschiedene Bedeutung: ein Beweis, daß die Bedeutung erst in die gegebene Figur hineingesehen worden ist. . . . Das Dreieck wurde dem Polynesier der Haifischzahn, dem nordamerikanischen Indianer das Zelt, dem Schingúindianer das Bastdreieck der Frauen. . . . Die bekannten Uluri-Dreiecke und Mereschufisch-Rauten des Schingú können gegenüber der einheitlichen Verbreitung jenes Stiles" (in Südamerika) „nicht mehr als bildliche Urmotive bestehen bleiben, sondern erscheinen mit sekundärer Bildbedeutung ausgestattet. So kann auch die Stolpesche Zurückführung des Mäander-Hakenelementes auf die Irrigationskanälchen der Mais- und Baumwollpflanzungen, wie sie auf dem Amerikanisten-Kongreß in Stockholm vorgetragen wurde, nicht anerkannt werden; dieselben Ornamente würden vorhanden sein, auch wenn die Peruaner keine Irrigationskanäle gehabt hätten, und finden ihren Ursprung in der diagonalen Flechtung." Durch die Übertragung aus der textilen Gebundenheit in die Malerei oder Schnitzkunst werden die geometrischen Figuren frei kombinierbare, selbständige Elemente, und dies ist der Zeitpunkt, wo die bildliche Be-

[14]) KblAG. 1904, 126.

deutung in sie „hineingesehen" wird. Dieser Vorgang läßt sich in Nord- und Südamerika sowie in Polynesien feststellen und hat seine genaue Entsprechung in der Mythologie und legendarischen Tradition, wo sich die Erklärungen der Eingeborenen überall als sekundäre Auslegungen zu erkennen geben.

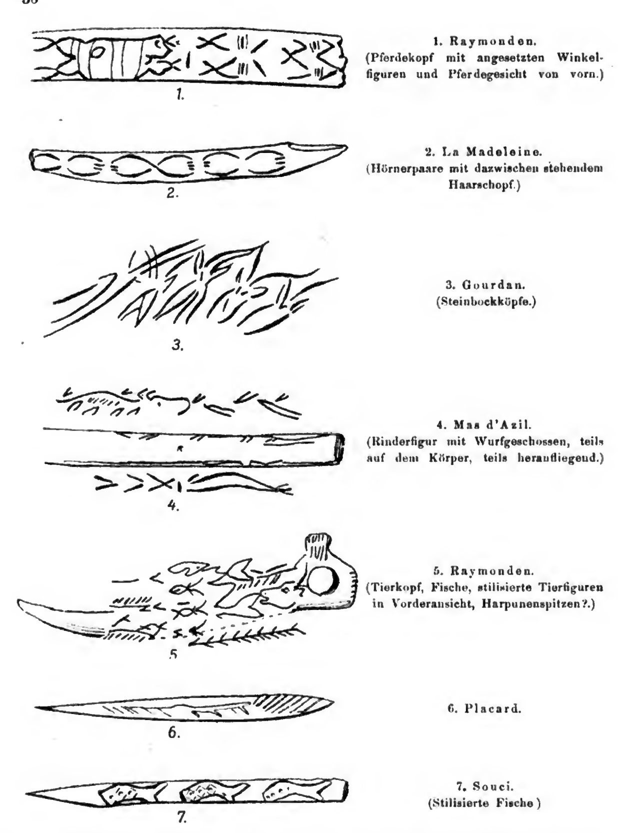
Auch aus den neueren Schriften anderer Ethnologen ergibt sich, daß die um 1895 so moderne Auffassung von der Priorität naturähnlicherer Ornamentformen und der Ursprünglichkeit der Bildbedeutung aller „Ornamente", in dem Kreise, wo sie zuerst aufgestellt wurde, heute ziemlich verlassen ist. Dafür wurde sie — was bedauerlich, aber typisch ist — auf Grund der ins Französische übersetzten Darstellung Großes und anderer zu größerer Verbreitung gelangter Arbeiten, von einigen hervorragenden Prähistorikern, wie H. Breuil und J. Déchelette, aufgenommen und in die genetische Betrachtung des vorgeschichtlichen Ornamentes eingeführt. Es wird wieder eine gewisse Zeit dauern, bis sie auch von diesen Nachzüglern der Ethnologie aufgegeben ist.

b) Das prähistorische Ornament.

In der Glyptik der älteren Steinzeit sind die Grenzen zwischen reinem Bild, schematisierter oder abgekürzter Bildfigur und reinem Ornament stellenweise verwischt, meist aber doch ziemlich klar und deutlich (vgl. die Abb. S. 36 und 37). Es gibt da Ornamente, die jeder Zurückführung auf Bildfiguren widerstreben und ersichtlich rein technischen Ursprungs sind. Daneben finden sich andere Zeichen, die auf Bilder zurückgehen und denen fast immer ein sicheres Ursprungszeugnis anhaftet. Solche Zeichen sind aber meist willkürlich, zuweilen fast piktographisch gesetzt, nicht ornamental in rhythmischer oder symmetrischer Ordnung. Diese Umbildungen waren eher Verbildungen, Verkümmerungen, Verfallsprodukte als fruchtbare Neuschöpfungen, und es ist sicher ein Irrtum H. Breuils, diese Degenerationserscheinungen für die Stammformen der neolithischen Zierkunst zu halten. Die jungpaläolithischen Jägerstämme waren in der Kunst vor allem Naturalisten. Aber schließlich ist auch das treueste Abbild eines wirklichen Gegenstandes doch nur eine Abbreviatur und aus der einen entwickelt sich leicht die andere. So sind diese talentvollen Tierzeichner auf verschiedenen Wegen, durch Stilisierung der Augen, Hörner, Haare, der Gesamtgestalt oder bloß des Kopfes, zu allerlei Abkürzungen gekommen, die sie einzeln verschiedentlich verwendeten, als symbolische Zeichen, Eigentumsmarken usw.

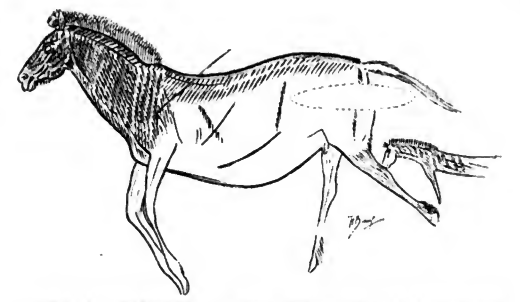
Die dekorative Kunst der jüngeren Steinzeit macht dagegen einen durchaus anderen Eindruck. Ihre Produkte gleichen weder jenen paläolithischen Abbreviaturen, noch den meisten Zierformen der heutigen Primitivvölker. Eine allgemeine Ähnlichkeit ist vorhanden, aber nicht mehr. Auch A. Conze[15]) bemerkte, daß bei aller Ähnlichkeit der geometrischen Dekoration der heutigen Naturvölker mit jener der Alteuropäer der Gesamtcharakter beider doch ein verschiedener sei. Die eine scheint am Ende langer

[15]) Über den Ursprung der bildenden Kunst. Sitzber. d. preuß. Akad. d. Wiss. 1897.



Paläolithische schematisierte Tierzeichnungen auf stabförmigen Geräten (Meißeln, Wurfspeerspitzen u. dgl.).

Nach H. Breuil.



1. Große und kleine Pferdefigur auf einem „Kommandostab" aus dem Abri Mège bei Teyjat, Dordogne ($^3/_4$).



2. Schematisierte Tierköpfe, Tierfiguren und andere nicht realistische Bildwerke aus verschiedenen paläolithischen Fundorten Westeuropas. Nach H. Breuil.

Wegstrecken, die andere näher der Quelle zu liegen. Die Entwicklung der einen ist heute abgeschlossen, die der anderen kann man durch den Zeitenlauf verfolgen. Dabei zeigt sich auch, wie aus ihrem „plektomorphen“ oder „plektogenen“ Formenkreis am Ende der jüngeren Steinzeit eine Anzahl von Motiven sich zu selbständigem Leben und zu symbolischer Bildbedeutung durchringt.

Ob und wie man in prähistorischen Zeiten die geometrischen Motive etwa benannte und deutete, wissen wir nicht. Aber auch deren Benennung und Deutung beim rezenten Wildstamm kann uns heute nicht mehr sagen, als daß man eben auch heute noch Namen für diese Formen zu finden weiß. Die Muster sind uralt; wie oft mögen sie unbenannt, umgedeutet, auch formell nach einer neuen Idee verändert worden sein. Die figürliche Deutung solcher Zeichen ist vermutlich ein notwendiger, sich immer wieder erneuernder Vorgang im Geiste des primitiven Menschen. Diesem fehlt der Begriff des Ornaments als solches, während ihm der Begriff des Bildes sehr geläufig ist. Man sollte ihn also um den Sinn eines zweifelhaften Musters gar nicht fragen, weil man ihm damit eine Antwort in den Mund legt, die ihm sonst vielleicht nicht eingefallen wäre.[16])

Von der raschen figürlichen Umdeutung geometrischer Motive durch den kindlichen Verstand (vgl. oben S. 30) sei hier nur ein Beispiel angeführt. Ein fünfjähriges Mädchen zeichnete vor meinen Augen eine weibliche Gestalt aus einem Märchen. Diese Figur entstand aus eigenem Antrieb: armlos mit glockenförmigem Leib und langen Beinen. Auf der Schiefertafel war unter der Figur noch ein größerer, oberhalb derselben ein kleinerer Raum frei geblieben. Das Kind hatte den Leib der Figur mit gekreuzten Linien bedeckt (zur Andeutung des Gewandes), und ich verlangte, daß es das, was es auf den Leib gezeichnet, noch einmal zeichnen solle. Es zeichnete also noch zwei gekreuzte Strichlagen in den unteren freien Raum. Mir fiel nun ein zu fragen, was das sei, und ohne die geringste Überlegung antwortete die Kleine, das sei ein Teppich für die darüber stehende Figur. Ich verlangte nun eine weitere Zeichenprobe in dem oberen leeren Raum; das Kind zog einige Vertikalstriche oberhalb des Kopfes der Figur, und als ich wieder fragte, was das sei, erwiderte es unbedenklich, das sei eine Krone. Über den „Teppich“ bemerkte die Kleine noch, er gehöre eigentlich nicht so, aber man könne das nicht anders zeichnen, da die Tafel aufrecht stehe.

Ethnologische Erfahrungen lehren, daß im Zusammenhang mit dem größten Fortschritt in der wirtschaftlichen Kultur der Menschheit, beim Übergange von der Jagd zum Pflanzenbau eine Umwälzung eintritt, welche mit Notwendigkeit die Freiheit der Kunst vorübergehend unterdrückt und die letztere auf eine nach unseren Begriffen niedrigere Stufe herabsetzt, die man deshalb auch für den Ausgangspunkt aller Kunst gehalten hat. Dieses

---

[16]) Dr. Emil Stephan (Südseekunst 1907, S. 3) „vermied es sorgfältig, etwas in die Leute hineinzufragen“, sondern brach ab, wenn er nicht ungezwungene Antworten erhielt, und wiederholte seine Fragen zu anderer Zeit oder bei anderen Leuten. Erhaltene „Deutungen“ nahm er immer erst dann an, wenn sie ihm zu verschiedener Zeit unabhängig von verschiedenen Leuten bestätigt wurden. Einfacher machte es, wie er mitteilt, ein braver Schonerkapitän und praktischer Förderer der Völkerkunde, der die Eingeborenen nie mehr als einmal frug, denn wenn er es zweimal tat, sagten sie stets etwas anderes. Dennoch handelt das oben zitierte Buch größtenteils (S. 48—118) von der „wahren Bedeutung der Darstellungen“ und sucht den Beweis zu liefern, daß die Natur die einzige Quelle sei, aus der auch die einfachsten Formengebilde der Kunst geschöpft seien.

Moment ist das Hervortreten des weiblichen Anteils am Nahrungserwerb, an den sozialen und religiösen Einrichtungen sowie endlich auch an der Industrie und damit zugleich an der Kunst. Der physiologisch begründete Anteil der Frau am Nahrungserwerbe ist die Sorge für vegetabilische Kost und deren Zubereitung. Die Frau besorgt aber nicht nur die vegetabilische Küche, sie erfindet auch die dazu gehörigen Prozeduren und Geräte und dekoriert die letzteren. Wir erfahren dies namentlich aus v. d. Steinens Berichten über die Indianerstämme im Schingú-Quellgebiet, welche Jagd und Feldbau treiben, aber weder Metalle noch Haustiere besitzen. Dort wird die alte Jägerkunst der Korbflechterei nur von den Männern, das Spinnen und Weben, namentlich aber die Töpferei nur von den Weibern geübt, und die letztere ist eine Kunst, die ganz speziell von den Weibern eines bestimmten Stammes geübt und propagiert wird.[17]) Geometrische Ornamente finden sich selten auf Waffen, Booten, Rudern, hingegen ungemein häufig an Trink- und Flaschenkürbissen, Mandioka-Grabhölzern, Brotfladenwendern, Spinnwirteln und Tongefäßen, d. h. an dem Arbeitsgerät der Frau. Die Frauen modellieren und bemalen die Tongefäße, sie geben ihnen auch die beliebten Tier- oder Fruchtschalenformen, eine Plastik, die man bei allem Formtalent doch nicht anders als schematisch nennen kann, und zu welcher auch Alteuropa schlagende Analogien darbietet.[18]) Die Liste der an den Töpfen dargestellten Tiere ist, wie v. d. Steinen richtig bemerkt, interessant wegen der Gestalten, die nicht vertreten sind. Wir finden hier schon denselben Unterschied zwischen männlicher und weiblicher Kunst wie im modernen Stillleben, wo die Männer Wildpret und Fische, die Frauen dagegen Blumen, Früchte, Schmetterlinge, Fliegen u. dgl. malen. Unter den Topftieren der weiblichen Keramik herrscht das kleinere und zahmere Getier durchaus vor — Fledermaus, Ente, Taube, Zecke, Assel, Krebs, Kröte, Eidechse, Schildkröte usw. — es fehlen die Jagdtiere: Jaguar, Tapir, Schwein, Schlange, Affe.

Wenn wir also in der neolithischen Zeit andere Hände am Werk finden als in der paläolithischen, so rührt das vielleicht auch daher, daß ein großer und wichtiger Teil der industriellen Arbeit von einem Geschlechte auf das

---

[17]) Auch bei den Griechen steht die Töpferei unter dem besonderen Schutz einer werkfleißigen weiblichen Gottheit, der Athene. Daß sie eine relativ junge Kunst ist, welcher ein sehr langes und bedeutendes Zeitalter vorkeramischer Kulturgeschichte vorausging, erkennen wir in der schriftlichen Überlieferung nicht so sehr aus den sagenhaften Nachrichten über Erfindung der Töpferei (worin die Frau längst vergessen ist), sondern daraus, daß, wie es in dem kleinen Gedichte „Κάμινος ἢ κεραμίς" heißt, viele feindliche Dämonen den von Athene beschützten Töpferofen bedrohen. Diese Gegner der Töpferei sind nichts anderes als die animistischen Gebilde des reinen Jägerstadiums, welche der Neuerung abhold sind, wie wir im Volksglauben so oft auch Dämonen eines vorgeschichtlichen Ursprungs antreffen, die zu dem Eisen in demselben feindlichen Verhältnis stehen. Ich weiß nicht, ob hier auch daran erinnert werden darf, daß gerade an Tongefäßen überall und seit der ältesten Zeit so viele apotropäische Zeichen und Zeichnungen auftreten.

[18]) Vgl. z. B. das eine Waldfrucht darstellende warzenbesetzte Tongefäß bei v. d. Steinen, Taf. XXIV, Fig. 25, mit dem völlig identischen Stück aus Ziersdorf, Niederösterreich, Bronzezeit, Mitt. Anthr. Ges. Wien XX, S. 72, Fig. 27 (rechts in der Gefäßgruppe).

andere übergegangen ist. Man hat die Gleichförmigkeit der geometrischen Dekoration in den verschiedensten Zeit- und Erdräumen darauf zurückgeführt, daß die menschliche Hand eine Maschine ist, welche unter gleichen Bedingungen der Arbeit gleiche Produkte liefern muß. Wenn das geometrische Ornament im Gange der allgemeinen Kunstentwicklung eine sekundäre Stufe bezeichnet, erscheint die Sache doch nicht so einfach, als wenn wir jene Dekorationsweise nach älterer Anschauung für die Urkunst halten dürften. Wir dürfen aber vermuten, daß die primäre Kunststufe, wo sie herrschte, ihre Ausbildung der männlichen Hand verdankte, und daß die weibliche Hand wieder eine besondere Maschine ist, welche anders arbeitet als jene erstere. Wahrscheinlich ist die feiner ausgebildete und abgestufte Organisation der Innervation und Muskelarbeit des weiblichen Auges und der weiblichen Hand einer der wesentlichen Faktoren bei der Entstehung des geometrischen Ornamentes, und somit ließe sich der schroffe Übergang von der realistischen zur geometrischen Dekoration auf physiologische Eigentümlichkeiten der beiden Geschlechter zurückführen. Zu diesem äußeren physiologischen Moment tritt nun ein inneres, psychologisches. Das geometrische Ornament erscheint nach allem, was wir an ihm mit unseren Augen sehen und über seine Entstehung und ursprüngliche Bedeutung wissen, dem häuslichen, pedantisch-ordnungliebenden und dabei abergläubisch-fürsorglichen Geiste der Frau angemessener als dem des Mannes. Es ist, rein ästhetisch betrachtet, eine kleinliche, geistlose, bei aller Prachtentfaltung und Buntheit doch an gewisse enge Grenzen gebundene, aber in ihrer Beschränktheit gesunde und tüchtige, durch Fleiß und äußere Zierlichkeit gefällige Kunstweise, der Abdruck des weiblichen Wesens in der Kunst. Der konservative und hieratische Charakter desselben, wenngleich der letztere vielleicht sekundär ist, hängt damit auf das engste zusammen.

5. Die Richtungen der freien Bildkunst.

a) Die Zeichnung als profane Kunstrichtung.

Freie Bildkunst nennen wir eine solche, die nicht als Schmuck, sei's am menschlichen Körper, sei's an irgendeinem Gerät oder anderen tektonischen Gebilde der Menschenhand, auftritt. Völlig frei wird sie ja nirgends dastehen, weder in geistiger Unabhängigkeit von einem bestimmten Zweck, noch in materieller Unabhängigkeit von einer bestimmten räumlichen Umgebung. Aber sie soll, nach unseren Begriffen, wenigstens nicht von ihrem Platz und ihrer Umgebung unmittelbar hervorgerufen sein. Sie soll an ihrem Orte keine dienende, sondern eine herrschende Stellung einnehmen. So unterscheidet sich etwa das Kultbild von dem Tempelfries oder die freie Zeichnung an einer Höhlenwand von der Verzierung eines Tongefäßes

Die Werke der freien Bildnerei verteilen sich äußerlich auf die beiden Kunstgattungen der Plastik und der Zeichnung, inhaltlich auf die beiden Richtungen der religiösen und der profanen Kunst. In den älteren Zeiten be-

vorzugt die religiöse Kunst das plastische, die profane Kunst das zeichnerische Schaffen. Die religiöse Kunst läßt sich an der abgekürzten, konventionell vereinfachten, nur Hauptsachen betonenden Gestalt genügen. Daher neigt sie in der Plastik zu unförmlichen, ungeschlachten Bildungen, in der Zeichnung zum Symbolismus. Die profane Kunst strebt nach Naturwahrheit; sie hat ihre Lust an der gelungenen Nachahmung des Objektes. Dazu bieten sich vor allem die Mittel der Zeichnung und der Malerei. Von den bekannten Erfahrungen, welche in dieser Richtung von Reisenden bei rezenten Naturvölkern gesammelt wurden, sei nur einiges hier wiederholt.

Bei den Eingeborenen an der Humboldt-Bai (nördlich von Neu-Guinea) beobachteten die Holländer eine ganz bestimmte Anlage zur Zeichenkunst. Wenn man ihnen Bleistift und Papier in die Hand gab — Dinge, welche sie nie zuvor gesehen hatten — so zeichneten sie mit fester, gewandter Hand einen Fisch oder Vogel in einer Weise, die jedermanns Bewunderung hervorrief. Die Eingeborenen auf Murray-Island (Torresstraße) zeichneten einem Mitgliede des Expeditionsschiffes „Fly" in ein von ihm zurückgelassenes Notizbuch seine eigene Karikatur mit Hut und Tabakspfeife. Ähnliches berichtet Stanley von den innerafrikanischen Wagandas, v. d. Steinen von den Indianern Südamerikas, Irving Rosse von den Eskimos, Wallace von den Papuas. Andree bemerkt jedoch, daß bei den Naturvölkern die Beherrschung des Ornamentes mit der figuralen Darstellung keineswegs immer Schritt halte. Bei den einen finden wir Tierzeichnung und Skulptur entwickelt, den Sinn für Ornamente aber verschlossen. Bei anderen führt das Ornament die unbestrittene Herrschaft. So zeichnen die Buschmänner, die Eskimos, die Australier und die Indianer Nordamerikas nur Tier- und Menschenfiguren, während bei den neuseeländischen Maoris und bei den Fidschi-Insulanern, wie bei der neolithischen Bevölkerung Europas, die Kunst nahezu völlig im Ornament aufgeht.

Die australischen Schwarzen zeichnen ausgedehnte, figurenreiche Bilder von köstlicher Frische und Originalität der Auffassung auf die seltsamsten Stoffe: rauchgeschwärzte Baumrindenstücke, auf welchen der Daumennagel den Dienst des Stiftes versieht, auf die Innenseiten von Opossumfellen, wo die eingeritzten Linien mit Fett und Holzkohle geschwärzt werden, an Höhlen- und Felswände mit Pfeifenton, Ocker und Holzkohle. Von einer einsamen Gemäldegalerie inmitten des Ozeans, auf der Depuch-Insel, berichtet Stokes. Generationen von Fischern, welche zu bestimmten Zeiten diese Station besuchten, haben in ihrer freien Zeit daran gearbeitet, die geglättete Felsenfläche in vier bis fünf Farben mit Bildern von Menschen, Vögeln, Fischen, Krabben, Käfern usw. zu bedecken. Auf den Bambusstöcken, welche die Kanaken Neu-Kaledoniens mit eingravierten Zeichnungen zu überziehen pflegten, sieht man z. B. die spitzdachigen Hütten der Häuptlinge, Schildkröten, Geflügel, Eidechsen und dazwischen Szenen aus dem Leben der Eingeborenen. Ein Mann prügelt seine Frau; andere schießen ihren Bogen ab; wieder andere stehen in Reih und Glied, faulenzend, den zylinderförmigen Strohhut auf dem Haupt, welchen Cook beschrieb, der aber heute schon fast ganz verschwunden ist. Wahren Humor entfaltet der Neger in seinen Wandmalereien und Elfenbeinschnitzereien. Er versieht Elefantenzähne mit spiralförmigen Figurenreihen, in welchen wir Matrosen, Seeoffizere, brillenbewaffnete und schmetterlingfangende Gelehrte, aufgeputzte Häuptlinge, Tiere usw. abwechseln sehen, wie sie das neugierige Künstlerauge angezogen und seine Lust an karikierender Darstellung geweckt haben.

Die Zeichnungen und Malereien der Buschmänner Südafrikas, an den Flächen zahlloser Felsblöcke, an Höhlenwänden oder in Felsnischen angebracht, verraten eine treffsichere Hand, Auffassung des Charakteristischen und scharfe Naturbeobachtung. Sie stellen Kämpfe und Jagden, Haustiere der Kaffern und alle möglichen Wildarten, auch erotische Szenen von starker Ungezwungenheit dar, niemals Pflanzen; das Ornament fehlt. Gemalt wird mit Rot, Ocker, Weiß und Schwarz, gezeichnet mit harten Steinen auf weichem Schiefer.

Zu den kunstsinnigsten Kindern der Natur gehören die Polarvölker Asiens und Nordamerikas: Lappen und Samojeden, Jakuten, Tschuktschen, Korjäken, Eskimo und

Grönländer. Ihnen allen ist ausgesprochenes Zeichentalent gemeinsam; auch gewahrt man eine sehr gleichmäßige und übereinstimmende Ausführung der Arbeiten; es ist hier, sagt Andree, ein gewisser Stil vorhanden, der sich namentlich bei der Zeichnung der Rentiere offenbart, also desjenigen Tieres, das am meisten mit dem Haushalt und dem Leben jener nordischen Völker verknüpft ist. Auch bei ihnen tritt das Ornament in den Hintergrund, und figurale Darstellung ist entschieden vorherrschend: Szenen aus dem Alltagsleben wie Jagd, Fischfang, Schlittenfahrt.[19]) Die Zeichnungen der Tschuktschen, welche Nordenskiöld noch so gut wie im Steinzeitalter antraf, waren wohl grob ausgeführt, verrieten aber eine gewisse Sicherheit in der Darstellung von Hundegespannen, Walfischen, Eisbären und Walroßjagden, Fischen, Hasen, Vögeln, Rentieren, Seehunden, Boten, Zelten usw. Auch ihre Schnitzereien aus Walroßzahn waren sehr charakteristisch und naturgetreu ausgeführt.

Über nordpazifische Kunst im allgemeinen urteilt Ratzel[20]) wie folgt: „An Eigentümlichkeit, Feinheit und Reichtum erreicht nichts die Werke einiger Völker des Stillen Ozeans, besonders der Nordostamerikaner und ihrer hyperboreischen Nachbarn.... Mit seinem Reichtum gelungenster Naturnachbildungen steht Japan nicht so isoliert da, wenn wir die Menge und Sorgfalt der Menschen- und Tierbilder bei den Stämmen des Stillen Ozeans betrachten. Während durch ganz Afrika der maurisch-arabische Stil, durch die Malaienländer der indische anklingt, verbindet alle Anwohner des nördlichen Stillen Ozans bis zu den Eskimo dieselbe Stilrichtung mit Japan.“ Das Verhältnis zwischen Japan und den Hyperboreern an der Beringstraße gleicht ungefähr dem zwischen der ägäischen Inselwelt und den diluvialen Rentierjägern Westeuropas.

Kunstärmer sind die Naturvölker Amerikas, zumal in der Menschen- und Tierdarstellung. Oft ist Talent vorhanden, aber es muß erst geweckt werden. „Die Anfänge der Kunst im südamerikanischen Urwald“ illustrierte Th. Koch-Grünberg durch Indianer-Handzeichnungen, welche er auf seinen mehrjährigen Reisen in Brasilien gesammelt und 1905 auf 63 Tafeln herausgegeben hat. Der Wert der Zeichnungen ist ungleich nach den Stämmen, von welchen sie herrühren. Die einen bringen es nur zu rohen Umrissen, welche ohne Erklärung kaum verständlich sind, während andere nicht nur Menschen und Tiere in treffenden Skizzen darstellen, sondern auch Landschaftliches berücksichtigen. Durchaus findet man in dem vorgelegten Material die schon öfter bemerkten Charaktere primitiver und kindlicher Kunst: das Hauptgewicht liegt auf den Einzelheiten, die der Zeichner für die wichtigsten hielt, daher das sogenannte gemischte Profil, die Vermengung der seitlichen und der Vorderansicht beim Menschen, des Aufrisses und des Grundrisses bei Bauten, die Einzeichnung vorhandener, aber nicht sichtbarer Dinge, der Rippen, von der Kleidung verhüllter Genitalien u. dgl., was dieser Kunst einen piktographischen Charakter verleiht. Auch Sternbilder werden gezeichnet und zeugen von genauer Himmelsbeobachtung.

Trotz aller Geschicklichkeit im Zeichnen, die bei rezenten Naturvölkern so oft bemerkt wird, müssen jedoch kundige Ethnographen einräumen, daß nichts von diesen Leistungen an das Phänomen heranreicht, welches die Zeichnungen und Malereien der alten Höhlenbewohner Westeuropas uns vor Augen stellen. Die besonderen Umstände, auf denen dieser Vorzug beberuht, werden uns später zu beschäftigen haben. Hier sei nur die Tatsache bemerkt, daß bei vielen Naturvölkern unserer Zeit die Zeichenkunst aus reiner Lust an der Wiedergabe der Naturformen geübt wird. Diese Völker stehen auf einer niederen Kulturstufe, aber meist nicht mehr auf der untersten, die man heute noch beobachten kann. Es befinden sich darunter

[19]) A. v. Chamisso erhielt von den Aleuten angefertigte Holzmodelle der in den arktischen Meeren lebenden Waltiere, woran jeder Zoologe erfolgreiche Studien anstellen könnte.

[20]) Völkerkunde I, 70.

Australier und Buschmänner, nicht aber Weddas und ähnliche südasiatische Stämme, die Feuerländer u. a.

Die Ausführung eines zeichnerischen Bildwerks ist im allgemeinen leichter als die eines plastischen. Sie geht rascher vonstatten, kann also häufiger geübt werden. Fortschritt und Verbesserung oder Rückschritt und Verfall durch Flüchtigkeit, Übergang in schematische Bildungen stellen sich leichter ein. Ornamente und Bilderschriften entstehen aus der Zeichnung, nicht aus der Plastik. Freude an der gelungenen Nachahmung der Natur oder an deren tendenziöser Übertreibung durch die Karikatur entsteht doch eher im Bereiche der Zeichnung als in dem der Plastik. Auch zeichnerische Werke der Primitiven können religiösen Sinn haben, wie sich zuweilen nachweisen läßt; doch bleibt es fraglich, ob die Formen solchen Sinn von Anfang an gehabt haben. Mit der Zeit können sich religiöse Vorstellungen sowohl an alte Bildwerke profanen Ursprungs, als auch an die gewohnheitsmäßige Ausübung einer ursprünglich profanen Kunsttätigkeit heften.

b) Die Plastik als religiöse Kunstrichtung.

Es ist das Schicksal des Menschen, zur Heiterkeit gestimmt und vom Ungemach verfolgt zu sein. Triumphiert die heitere Veranlagung, so hat er eine profane Kunst, beugt er sich der Not und Sorge, so entsteht eine religiöse Kunst.

Wie die profane Kunst zur Zeichnung und Malerei, so neigt die religiöse Kunst zur Plastik. Sie strebt nicht nach naturtreuem Anschein und täuschendem Eindruck, sondern nach leiblicher Faßbarkeit und Handgreiflichkeit. Das leistet ihr die Skulptur. In der profanen Zeichnung spielt die Tiergestalt eine Hauptrolle; in der religiösen Plastik tritt die Tierform zurück vor der menschlichen Gestalt. Hier projiziert der Mensch sich selbst hinaus in den Raum, und oft hat man den Eindruck, daß bei dieser Projektion anfangs noch immer etwas vom Objekt selbst, vom natürlichen Menschenkörper, mitgespielt habe, nicht vom lebenden, sondern vom toten. Man hat den Anbeginn der freien Plastik im Schädelpfahl gesucht. Auch an Mumienmasken darf man denken und daran, daß manche Wappenpfähle, Ahnenbilder und Götzenfiguren der Naturvölker wie nach dem Vorbilde von Leichen mit eingesunkenen Weichteilen geschnitzt sind (vgl. S. 33, Fig. 1). Auf den Neuen Hebriden bestreicht man die Schädel der Häuptlinge mit Lehm und fügt sie an eine künstliche Menschenfigur aus Bambus, Zweigen und Lehm.

Mag dem aber sein wie immer, vermutlich war das älteste Schnitzwerk vom Urkünstler genau so beseelt gedacht wie Mensch und Tier. Es wäre vielleicht nie zur Plastik gekommen, wenn der erste Künstler nicht gedacht hätte: ich schaffe ein beseeltes Wesen! Denn so ist der Geisteszustand des Naturmenschen, daß er sich ein Rundbild ohne Seele nicht denken kann. Wenn das noch heute allerorten beobachtet wird und die Primitiven ihre Furcht vor dem Porträtisten damit begründen, daß sie meinen, er trüge ihre Seele weg, so ist gar nicht einzusehen, warum diese in der Gegenwart viel-

fach abgeschwächte Vorstellung in der Urzeit nicht in allergrößter Stärke geherrscht haben soll. So hätten wir für die älteste Entwicklung der Plastik drei Stufen gewonnen: den Lebenden, den Toten (die Reliquie) und das Bild (zunächst das Bild des Toten, d. i. des Ahnen), angefertigt zu schamanistischen Zwecken.

In den Menschenfiguren der Naturvölker erkennt man noch lange den Ursprung der Plastik aus der Maske — auch auf griechischem Boden. Große, flache Gesichter, Scheiben ohne Hinterkopf, sieht man an den sogenannten „Inselfiguren" der Kykladen und Kretas, an prähistorischen Tonfiguren Bosniens, Rumeliens usw. Auch der die Maske tragende Holzpfahl, dem wir eine dunkle Mittlerrolle zuschreiben möchten, blickt noch durch in den unmenschlich langen, konischen Hälsen aller jener in Gräbern oder Wohnplätzen gefundenen Idole.

Die Ethnologen stimmen darin überein (und die Prähistorie bestätigt es), daß der Besitz von Idolen überall schon eine vorgeschrittene Stufe geistiger und materieller Kultur anzeigt.

„Der Götzendienst," sagt Tylor,[21] „nimmt in der Geschichte der Religion eine bemerkenswerte Stelle ein. Er gehört kaum der niedersten Wildheit an, die ihn noch nicht erreicht zu haben scheint, so wenig wie der höchsten Zivilisation, die ihn schon verworfen hat. Er steht vielmehr zwischen beiden und erstreckt sich von den höheren Stufen der Wildheit, wo er zuerst deutlich auftritt, bis zu einem mittleren Grad der Zivilisation, wo er seine äußerste Entwicklung erreicht, um von da an sich nur als hinschwindendes Überlebsel fortzusetzen und zuweilen in ausgedehntem Maße wieder aufzuleben. Trotzdem läßt sich die so bezeichnete Stellung nur schwer genau fixieren; der Götzendienst scheint vielmehr auch auf den höheren Stufen der Wildheit nicht gleichmäßig vorzukommen; er gehört z. B. in voller Ausbildung den Gesellschaftsinsulanern an, fehlt dagegen auf den Tonga- und Fidschiinseln. Auch bei höheren Nationen fällt seine Gegenwart durchaus nicht notwendig mit besonderen nationalen Verwandtschaften oder bestimmten Kulturgraden zusammen: man vergleiche z. B. den götzenanbetenden Hindu mit seinem ethnischen Verwandten, dem götzenhassenden Parsi, oder den Abgötterei treibenden Phöniker mit seinem ethnischen Verwandten, dem Israeliten, bei dem das zeitweilige Zurückfallen in den verbotenen Götzendienst stets als Schande in Erinnerung blieb. Ja, auch seine Tendenz, wieder aufzuleben, steht der Ethnographie hindernd im Wege. Die alte vedische Religion scheint die Idolatrie nicht anzuerkennen, und doch gehören die modernen Brahmanen, die sich als Befolger der vedischen Lehre bekennen, zu den größten Götzendienern der Welt. Das Urchristentum verwarf keineswegs das jüdische Verbot der Bilderverehrung, und doch wurde dieselbe im Christentum immer häufiger und besteht noch in weiter Ausdehnung und tief eingewurzelt fort.... Die alte und zugleich größte Schwierigkeit bei der Untersuchung dieses Gegenstandes liegt darin, daß ein Bild selbst für zwei Gläubige, die nebeneinander davor knien, zwei ganz verschiedene Dinge darstellen kann; dem einen kann es nur ein Symbol, ein Porträt, ein Memento sein, während es dem anderen ein vernünftiges handelndes Wesen ist, kraft eines Lebens oder Geistes, der in ihm wohnt und durch dasselbe tätig ist."

Nach biblischer Auffassung entstand der Götzendienst aus dem Totenkult und wurde gestärkt durch die wachsende Macht der Häuptlinge und Könige, welche sterblichen Menschen göttliche Ehren verschaffte. Daher sagt der Verfasser der „Weisheit Salomonis" von den Götzen- und anderen Menschenbildern: „Von Anfang an sind sie nicht, werden auch nicht ewig bleiben, sondern durch eitle Ehren der Menschen sind sie in die Welt gekommen und darum erdacht, daß die Menschen eines kurzen Lebens sind. Denn ein Vater, so er über einen Sohn,

[21]) Die Anfänge der Kultur II, S. 168.

der ihm allzufrüh dahingenommen ward, Leid und Schmerz trug, ließ ein Bild machen und fing an, den, der ein toter Mensch war, nun für einen Gott zu halten, und stiftete für die Seinen einen Gottesdienst und Opfer. Darnach mit der Zeit ward solches gottlose Wesen für ein Recht gehalten, daß man auch mußte Bilder ehren auf der Tyrannen Gebot. Desgleichen, welche die Leute nicht konnten unter Augen ehren, darum daß sie zu ferne wohneten, ließen sie aus fernen Ländern das Angesicht abmalen und machten ein löbliches Bild des herrlichen Königs, auf daß sie mit Fleiß heucheln möchten dem Abwesenden, als dem Gegenwärtigen. So trieb auch der Künstler Ehrgeiz die Unverständigen zu stärken solchen Gottesdienst. Denn welcher den Fürsten wollte wohl dienen, der machte das Bild mit aller Kunst auf das feinste. Der Haufe aber, so durch solches feine Gemächte gereizt ward, fing an, den für einen Gott zu halten, welcher kurz zuvor für einen Menschen geachtet war."

Aus der älteren Steinzeit Europas fehlen sichere „Götzenbilder" oder „Idole" vollständig. Die Kunst dieses Zeitalters hatte einen profanen Charakter. Echte Jägerstämme haben auch heute noch keine solchen Kultbilder niedrigster Ordnung.

Bei den Weddas, Mincopies, Australiern und Tasmaniern findet und fand sich keine Spur von Bilderdienst. Von den Tasmaniern schreibt Milligan:[22]) „Sie waren Polytheisten" (i. e. dasselbe, was Lubbock „Atheisten" nennt), „d. h. sie glaubten an Schutzengel oder Geister und an eine Mehrheit von mächtigen, aber im allgemeinen böse angelegten Wesen, welche die Schluchten und Höhlen der Gebirge bewohnten und zeitweise auch in hohlen Bäumen oder einsamen Tälern ihren Aufenthalt nahmen. Einigen wenigen von diesen schrieb man große Gewalt zu, während die Mehrzahl ihrer Natur und ihren Eigenschaften nach den Kobolden und Elfen unseres Heimatlandes sehr ähnlich waren." Ähnliches berichtet Oldfield (l. c.) von den Urbewohnern Australiens: „Die Zahl der übernatürlichen Wesen, die sie verehren, und die man fürchtet, wenn nicht liebt, ist außerordentlich groß; nicht nur der Himmel ist von ihnen erfüllt, sondern sie bevölkern auch die ganze Oberfläche der Erde; jedes Dickicht, die meisten Gewässer und alle felsigen Orte strotzen von bösen Geistern." Ähnlich werden wir uns die Religiosität der Pygmäenstämme Zentralafrikas und der Buschmänner im Süden dieses Kontinents zu denken haben. Das ist „demokratischer Animismus", und eine solche Stufe des Glaubens ist für die Ausbildung der religiösen Kunst völlig ungeeignet, mag im übrigen, wie bei den Buschmännern, einigen australischen Stämmen und bei den westeuropäischen Jägerstämmen der Quartärzeit Kunstbegabung und Kunstübung herrschen oder nicht. Auch bei den am tiefsten stehenden Stämmen Amerikas, den Feuerländern, Botokuden u. a., fehlt jedes Anzeichen von Idolatrie.

Lubbock zählt eine große Menge von wilden Völkern auf, welche keine Idole haben. Dies ist eine schon von Lafitau bemerkte Tatsache. („On peut dire en général, que le grand nombre des peuples sauvages n'a point d'ioles," Mœurs des Sauvages Américains I, 151.) Zu diesen götzenbildlosen Völkern gehören die in profaner Kunstübung wohlerfahrenen Eskimo, bei welchen es auch Puppen als Kinderspielzeug geben soll, dann die kanadischen und mit wenigen Ausnahmen alle nordamerikanischen Indianer, in Afrika fast alle Neger der Ostküste, die Kaffern und Betschuanen.

Bei den pflanzenbauenden Bewohnern der Südseeinseln ist dagegen Idolverehrung vielfach beobachtet worden. Auch hier beruht sie nach Tylor (l. c., S. 174) lediglich auf der Idee der „Geistereinkörperung". „So errichten die Neuseeländer Idole zum Andenken an verstorbene Personen in der Nähe des Begräbnisplatzes, sprechen leidenschaftlich mit ihnen, als ob sie noch am Leben wären, werfen ihnen Kleider zu, wenn sie vorübergehen, und bewahren in ihrem Hause kleine geschnitzte hölzerne Bildnisse auf, deren jedes dem Geiste eines Vorfahren geweiht ist. Man glaubt ganz bestimmt, daß ein solcher Atua oder Geist eines Vorfahren in die Substanz eines Abbildes eingehe, um mit den Lebenden im Verkehr zu bleiben. Ein Priester kann durch Wiederholen von Zaubersprüchen den Geist veranlassen, in das Idol hineinzufahren, das er sogar an einer um den Hals gewundenen Schnur ziehen

[22]) Bei Tylor, l. c. S. 187.

kann, um seine Aufmerksamkeit zu fesseln." Dies ist Schamanismus. Auf den Gesellschaftsinseln gelten die geschnitzten Holzbilder an Begräbnisplätzen nicht für bloße Denkmäler, sondern für Wohnsitze der abgeschiedenen Seelen.[23]) Die Größe der polynesischen Idole variiert von wenigen Zollen bis zu 6 und 8 Fuß Länge. Von den Tii oder Totengeistern werden die Tu oder Gottheiten höherer Ordnung unterschieden. Wie ein elektrischer Funke springt der Geist in das Bild und aus demselben in den Priester oder in ein Tier, ja sogar in einen toten Gegenstand, der dann für beseelt gilt und seine Seele wieder an einen dritten Gegenstand, etwa ein neues Idol, abgeben kann. Tylor bemerkt hiezu, daß hier das reine Fetischtum, welches sich mit einer Feder, einem Stein oder dergleichen als Kultgegenstand begnügt, neben der Verehrung eines künstlich gebildeten Idols auftritt. „Bei den westlichen Sarawakstämmen machen die Priesterinnen rohe Vogel- (d. i. wohl Seelen-) Figuren, die keiner außer ihnen berühren darf; von diesen glaubt man, daß sie von Geistern bewohnt werden." Sie spielen bei den großen Erntefesten, wo sie bündelweise vorkommen, eine Rolle. Bei einigen Dajakstämmen Borneos werden rohe Figuren von nackten Männern und Frauen einander gegenüber an den Wegen zu den einzelnen Hütten aufgestellt, um feindliche Einflüsse von denselben fernzuhalten. Wer sie berührt, verfällt sicher in schwere Krankheit. Bei den Ostjaken und Samojeden finden sich neben roh behauenen Steinen oder Holzklötzen auch schon metallene Götzenbilder, wie sie in Alteuropa von der ersten Eisenzeit an auftreten. Sie gehören Einzelnen, ganzen Familien oder Stämmen, man findet sie daher in Jurten, heiligen Hainen, in der Nähe von Jagdplätzen und Fischwässern. Die Ostjaken schnitzen auch Holzfiguren ihrer verstorbenen Vornehmen, und bei Gedächtnismahlzeiten setzt man diesen Bildnissen Speise vor. Frauen, welche ihre Männer verloren haben, bedienen sich ähnlicher Bildwerke, welche sie zu Bette bringen, schmücken und mit Speise bedienen. Nach einem anderen Bericht verfertigt man von verstorbenen Familienmitgliedern hölzerne Abbilder, welche in der Jurte aufgestellt und eine Zeitlang durch Liebkosungen und Nahrungsgaben geehrt, nach dieser Zeit aber beerdigt werden. Nur beim Tod eines Schamanen, den das Standesinteresse in dauerndem Andenken zu halten gebietet, wird der bekleidete Holzblock immerwährend heilig gehalten. In geweihten Jurten, welche zahlreich in der Nähe der Flüsse stehen, werden diese Götzenbilder auf Geheiß der überlebenden Standesgenossen angebetet und empfangen die Opfer der Gläubigen. Nur in einer dieser Jurten soll sich das Bild einer Frau befunden haben.

Sogar zum Zweck der Austreibung werden Geister in Bilder eingekörpert. In Westafrika werden aus Stroh und Lumpen Tier- und Menschenfiguren gemacht, in welche die bösen Geister getrieben werden. In dieser Gestalt schafft man sie dann leicht über die Stammesgrenzen. In Siam vertreibt man Krankheitsgeister in Gestalt von Tonfiguren, welche auf Bäumen, an Straßen oder, in Körben, mit Nahrung versehen, auf dem Wasser ausgesetzt werden. In Indien fabriziert man zu Tausenden kleine hohle Tonfiguren, in welchen die Gottheit auf die Einladung eines Brahmanen Wohnung nimmt. Nach der Zeremonie der Einführung fügt der heilige Mann noch besonders die Augen und den Atem in das Bild ein.

Auftreten und Entwicklung der Idolatrie zeigt sich nach Tylor am deutlichsten unter den eingeborenen Rassen Amerikas. Bei vielen der am tiefsten stehenden Stämme (Feuerländer, Botokuden u. a.) gänzlich fehlend, erscheint sie erst „auf den höheren Stufen der Wildheit", so „wenn z. B. brasilianische Stämme in ihren Hütten oder an einsamen Wohn-

[23]) Es ist sehr wahrscheinlich, daß auch die alteuropäischen Flachgräber einst mit geschnitzten Holzpfählen besetzt waren, in welchen man sich die Geister seßhaft dachte. Nur so war es auch zu vermeiden, daß man in der Gräberanlage eine gewisse Ordnung einhielt und bei neuen Beisetzungen die alten nicht zerstörte, was nur höchst selten geschehen ist. Natürlich ist uns von solchen Grabmälern nichts erhalten, so daß wir keinerlei Vorstellung davon besitzen. Aber auch auf den Spitzen der Tumuli können solche Zeichen gestanden haben, die sich, wenn sie aus Stein waren, wie die Kamenne-babe Rußlands, zum Teil noch erhalten haben. Vgl. R. Forrer, Menhir-Grabstelen aus Grabhügeln von Ernolsheim etc. Anz. f. elsäß. Altertumsk. V, 342.

plätzen ihre winzigen vom Himmel stammenden Wachs- oder Holzfiguren aufstellen, oder wenn die Mandanen Nordamerikas unter Heulen und Wehklagen vor Puppen aus Gras und Häuten ihre Gebete verrichten, oder wenn die geistigen Wesen der Algonkinen (die Manitu oder Oki) durch die geschnitzten hölzernen Köpfe oder vollständigeren Abbilder, denen man Verehrung und Opfer brachte, dargestellt und in der Sprache damit identifiziert werden. Bei den Virginiern und anderen von den höher kultivierten südlichen Stämmen hatten diese Idole sogar Tempel als Wohnungen. Die Entdecker der Neuen Welt fanden die Idolatrie als eine angenommene Institution bei den westindischen Insulanern; diese vollkommenen Animisten sollen ihre kleinen Götzenbilder in der Gestalt geschnitzt haben, in welcher ihnen, wie sie glaubten, die Geister erschienen waren, und einzelne Figuren trugen auch die Namen von Vorfahren zum Andenken an dieselben. Die Bilder von solchen Cemi oder Geistern, zum Teil tierisch, meist aber von menschlichem Typus, wurden zu Tausenden aufgefunden, und es wird sogar berichtet, daß auf einer Insel in der Nähe von Haiti eine Bevölkerung von Idolmachern lebte, welche besonders Bilder von Nachtgeistern verfertigte". In den Berichten über Opfer, Orakel, Wunder ist die Gottheit von dem Idol nicht zu trennen.

Es scheint, daß auch in Altamerika die Idolatrie von den höher kultivierten zentralen Länderräumen nach Nord und Süd ausstrahlte. Im peruanischen Reiche stand die Idolverehrung in höchster Blüte. Die niederen Gottheiten wurden als vollständige Menschenfiguren, die obersten, Sonne und Mond, als Scheiben mit menschlichen Gesichtern dargestellt. Auch sonst beobachtet man bei Idolen ein unverhältnismäßiges Überwiegen des Kopfes und namentlich des Gesichtes als der anerkannten Hauptsache vor den übrigen Körperteilen. Daher die enorme, maskenförmige Bildung des Antlitzes bei vielen Götzenbildern, wovon sich die prähistorische Plastik Europas nie ganz freigemacht hat. Eine Figur ohne Kopf, wie etwa die paläolithische Elfenbeingestalt eines Weibes von Laugerie-Basse, ist daher als Idol undenkbar. In der Zeichnung, die nach anderen Gesetzen verfährt, tritt dagegen oft das Umgekehrte ein, und der Kopf erscheint winzig (als Punkt oder kleiner Kreis), während der Rumpf oder die Glieder unmäßig lang werden.

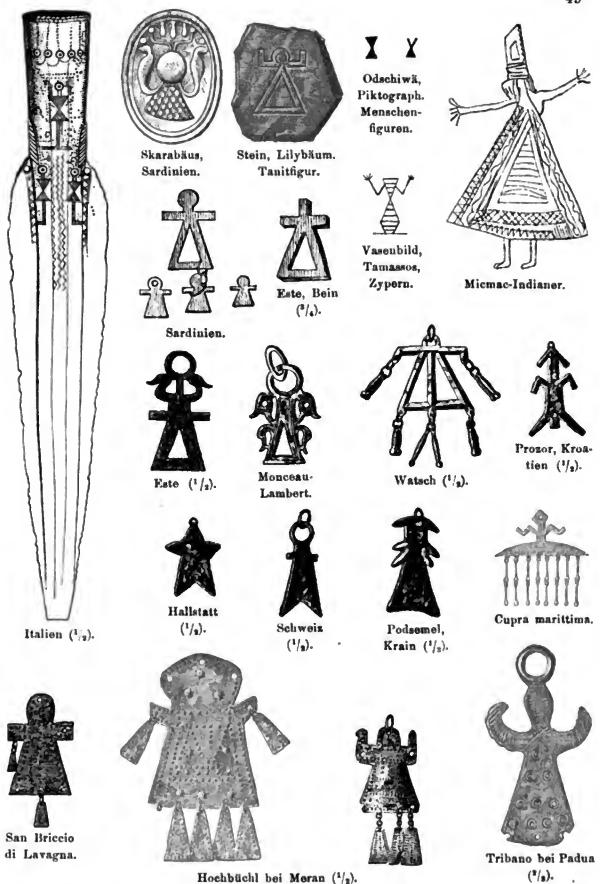
Die Idole der von den Inkas unterworfenen Nachbarstämme wurden nach der Hauptstadt gebracht und dort im Pantheon der peruanischen Gottheiten aufgestellt. In dem anderen großen altamerikanischen Kulturreich, in Mexiko, standen die kleineren Götzenbilder in den Häusern, an Straßenecken, auf Hügeln und anderen öffentlichen Plätzen und empfingen dort die Gaben der Vorübergehenden. In eigenen Tempeln aber ragten die Bildsäulen der großen Gottheiten, welche durch Tänze und Aufzüge, Tier- und Menschenopfer geehrt, erheitert und genährt wurden.

Dies sind Beispiele von Idolatrie bei außereuropäischen Völkern, die lange nicht mehr auf der untersten Primärstufe standen und stehen. Sie dürften genügen, den prähistorischen Rundbildern Europas ihren sozialen Platz anzuweisen und die Bezeichnung derselben als „Idole" zu rechtfertigen, der es auch keineswegs widerspricht, wenn wir unter jenen vorwiegend kleine, nackte oder steif bekleidete Menschen-, meist Frauenfiguren, seltener Tiergestalten und hier wieder vorzüglich Rinder- und Vogelfiguren antreffen.

Bemerkenswert ist die Seltenheit tönerner Götzenbilder, wie sie oben aus Siam und Indien angeführt wurden. Das Vorkommen solcher Bilder in einem Teile Europas, während sie in einem anderen gänzlich fehlen, verdient volle Beachtung; sei es, daß man daraus erkennen will, wie viel von Götzenbildern aus anderem, ursprünglicherem Material uns verloren gegangen ist, — sei es, daß man nach dieser Erscheinung die fremden Einflüsse beurteilt, welche in Europa zur Gestaltung anthropomorpher Idole überhaupt erst geführt haben.

Unter den heutigen Ethnologen findet auch Fr. Gräbner (Kultur der Gegenwart III, v.), daß sich Zeichnung und Plastik der Naturvölker im allgemeinen scheiden lassen, wie profane und religiöse Bildkunst, und daß jene die ältere, diese die jüngere Richtung sei. Bei den Buschmännern, deren Flächenkunst, wie die der Eskimo und der diluvialen Jägerstämme, augenscheinlich keinen religiösen Charakter besitzt, findet sich überhaupt keine Plastik. Bei den Australiern bestehen die plastischen Darstellungen in übergroßen und überaus rohen Menschenfiguren aus Strohbündeln (oder ähnlichem Material) und kreuzförmig verbundenen Hölzern. Sie stellen Götter dar und werden häufig bei Zeremonien auf dem Kopfe oder dem Rücken getragen. Die Tanzfiguren der Baining Neubritanniens stehen nur technisch etwas höher. „Wie diese primitive Plastik im Gegensatze zur Malerei durchaus religiöser Natur ist, so hat auch die Hauptentwicklung der plastischen Kunst bei den Naturvölkern ihren Anstoß durch religiöse Vorstellungen erhalten. Aus dem Geisterkult der älteren Bodenbaukulturen erwuchs die hölzerne Toten- und Geisterfigur, die in jüngeren Komplexen besonders die Form der Hockerfigur, wohl in Nachahmung der Hockerleiche, annahm. Ein zweites, ebenfalls religiöses Anwendungsgebiet der Plastik bildeten in der gleichen Gruppe die Masken der Geheimbünde." Nach Gräbners triftiger Annahme hat das durch die religiöse Grundlage bedingte Überwuchern der plastischen Kunst, augenscheinlich zusammen mit der Wirtschaft des Bodenbaues, die das Interesse an der tierischen Umwelt zurückdrängte, die Flächenkunst der älteren Kulturen unterdrückt, und Elemente der figürlichen Flächenvorstellung retteten sich nur in der Ornamentik. Auch in der figürlichen Kunst der arktischen Völker scheinen die profanen Eskimozeichnungen eine ältere Stufe zu vertreten, die brett- und klotzförmigen Holzplastiken mancher Sibirier dagegen jüngeren, südlichen Einflüssen ihr Dasein zu verdanken. Ferner sind für die totemistische Kultur plastische Tierdarstellungen charakteristisch, vorwiegend an Gebrauchsgegenständen, wie Schüsseln, Kopfbänken u. dgl.

Das Wiederaufleben und die Weiterbildung der uralten figürlichen Flächenkunst in den jüngeren Hochkulturen des Orients und Europas ist, nach demselben Autor, „sicher keine Neuerfindung. Vordynastische Spuren beweisen das Überleben der Malerei und der Graffitimanier in Ägypten, und die ältesten chinesischen Reliefs mit ganz flach ausgehämmertem Grunde zeigen technisch etwa den Übergang von den Graffiti zum eigentlichen Relief. Die charakteristische Form der Flächenkunst in den älteren Hochkulturen ist das an die Plastik sich anlehnende Relief, mit dem sich die Malerei in Ägypten gern zu einheitlicher Wirkung verbindet, dadurch freilich im Laufe der altägyptischen Kunstgeschichte selbst an freier Gestaltung verliert.... Die Flächenkunst im ganzen findet die Bedingung ihrer raschen und reichen Ausgestaltung in dem epischen Bedürfnis der Hochkulturvölker, vor allem in dem Wunsche der Herrscher und Vornehmen, ihre Taten und ihr Leben der Nachwelt lebendig zu erhalten". Dadurch wird diese zweite



Das Dreieck in sekundärer Verwendung als symbolische und menschliche Figur.

Blüte der profanen Zeichnung in der Gesamtentwicklung der alten Kunst zu etwas äußerlich Ähnlichem und Verwandtem, innerlich aber doch ganz anderem als jene erste Periode kunstsinnigen Jägertums. Gemeinsam ist beiden das Streben nach formeller Qualität. Aber diese Tendenz kennzeichnet überhaupt alle weltliche (nicht nur naturalistische) Kunst im Unterschied zur älteren religiösen Kunst, und über diesen Unterschied ist noch ein Wort zu sagen, obwohl er sich der Betrachtung auf Schritt und Tritt aufdrängt.

Jede Kunst, die nach formeller Vollendung strebt — sei's nach vollendeter Naturwidergabe, sei's nach einer anderen, nicht realistischen Richtung — hat, wenigstens auf niederen Kulturstufen, den Charakter einer profanen, nicht einer religiösen Kunstübung. Die weltliche Kunst ist durch beständigen Wechsel, Verbesserung, Bereicherung, Verschönerung (wenn diese auch nur langsam eintritt) ebenso gekennzeichnet wie die religiöse Kunst der Primitiven durch Stillstand und Beharren. Kunstrichtungen, die sich in der Ausbildung ihrer spezifischen formellen Vorzüge und Eigenschaften so volles Genüge leisteten wie die Tierbildnerei der älteren Steinzeit, das reine Ornament der jüngeren Steinzeit, sind ihrer Natur nach profane, nicht religiöse Richtungen, wenngleich mit ihren Mitteln auch den Bedürfnissen religiösen Ausdrucks entsprochen werden konnte. Dagegen steht man unter dem sicheren Eindruck religiöser oder bilderschriftlicher Bedeutung, wenn den Arbeiten zur formellen Vollendung große Stücke fehlen, die bei einer anders gerichteten Absicht leicht hinzuzufügen gewesen wären, also z. B. bei bildlosen Zeichen, die unrhythmisch und unsymmetrisch hingestellt sind, oder bei Darstellungen lebender Wesen, die das Urbild kaum noch erkennen lassen. Zeichen der ersteren Art finden sich schon in der älteren Steinzeit neben formell hochvollendeter realistischer Tierbildnerei. Die formell ungenügendsten und nachlässigsten figuralen Darstellungen erscheinen sodann, von der neolithischen Zeit an, in Gesellschaft unermüdlich gepflegter geometrischer Zierstile, denen man alles vorwerfen kann, nur nicht Mangel an Ordnungssinn und ästhetischer Konsequenz (vgl. Abb. S. 49). Für jene älteren und ältesten Zeiten fällt die Grenze zwischen Kunst und Unkunst wirklich zusammen mit der Grenze zwischen profaner und nicht profaner bildnerischer Betätigung. Nur wegen der Unsicherheit dieser Grenzen und wegen der Verwendung profaner Kunstmittel zu religiösen und piktographischen Zwecken empfiehlt es sich, den Bereich der primitiven bildenden Kunst überhaupt so weit auszudehnen, als es meistens doch geschieht. Noch in dem Kreise der kretisch-mykenischen Hochkultur ist fast alles, was den Namen Kunst wirklich verdient, nicht religiösen, sondern rein weltlichen Charakters, und fast alle sicher religiösen Bildwerke dieser vorgeschrittenen Zeit sind von größter formeller Unzulänglichkeit. Erst das griechische Altertum hat auf europäischem Boden religiöse Bildwerke hervorgebracht, die den Namen von Kunstwerken wirklich verdienen. Solche Werke scheinen also der Kunst historischer Zeitalter vorbehalten zu sein.



1. Ton, neolith., 8 cm hoch, Hüttengrube bei Vho, Prov. Cremona.





2. Vorderansicht der Fig. 1 (1. und 2. nach A. Mosso).

3. Menhirstatue von Montels, Aveyron, Frankreich (80 cm hoch, 60 cm breit, 12 cm dick). Nach F. Hermet.



4. 5. Tonfigur der Bronzezeit aus Wattina bei Werschetz, Südungarn. Nach B. Milleker.

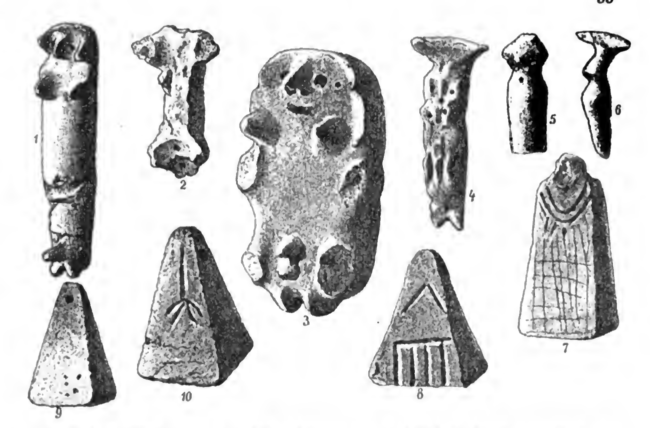
Idolfiguren der jüngeren Steinzeit und der Bronzezeit.

6. Entwicklungsformen der freien Bildkunst.

a) Ältere Typen: Einzelfiguren (Mensch, Tier, Symbol).

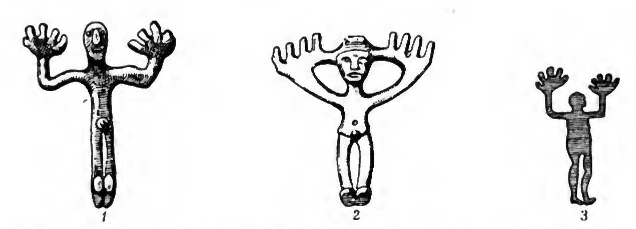
In allen Richtungen, ob zeichnerisch oder plastisch, naturalistisch oder schematisch, profan oder religiös, beginnt die frei bildende Kunst mit Einzelfiguren und bedient sich lange Zeit ausschließlich dieser einfachen Ausdrucksweise. Die Figuren stehen selbständig da, wie Hauptworte, die der Beschauer durch Hinzufügung des geeigneten Prädikates zum Satze ergänzt. Diese Ergänzung fehlt uns zumeist, und deshalb lassen sich jene Bildwerke nur von ihrer formellen Seite mit voller Sicherheit beurteilen. Wir verstehen sie als Worte, nicht als Sätze. In den vorausgehenden Abschnitten ist aus dem Bereiche der Völkerkunde einiges beigebracht, woraus sich auf die verlorenen Prädikate vorgeschichtlicher Einzelfiguren Schlüsse ziehen lassen: auf das Ergötzen an freien naturalistischen Zeichnungen, auf die ernstere Bedeutung steifer plastischer Idolfiguren. Aber das wirkliche hohe Alter der selbständigen Einzelfigur, der zeitliche Vorrang einer Reihe, in der Mensch, Tier und Symbol (oder Attribut) noch ohne Kombination, Koordination oder Verknüpfung auftreten, ergibt sich erst aus der Chronologie der prähistorischen Denkmäler, die nur für Europa und den nahen Orient hinlänglich festgestellt ist, so daß jene Tatsache unbestreitbar erst aus den Zeugnissen hervorgeht, mit denen sich die folgenden Teile dieses Buches beschäftigen werden.

Es gab ein Zeitalter, in dem die Tierbildnerei und die Zeichnung weitaus vorherrschten. Religiöse (totemistische) Bedeutung oder ein magischer Zweck ist für diese naturalistischen Bildwerke nicht nachweisbar, sogar unwahrscheinlich. Die nächsten Analogien finden sich in dem oben geschilderten Kreise der „Zeichnung als profaner Kunstrichtung". Es fehlen dagegen alle Idole und Bildwerke der Art, wie man sie im Bereiche der Plastik als religiöser Kunstrichtung antrifft. Gewisse rätselhafte Zeichen kann man als symbolische betrachten und asymmetrische reihenförmige Zusammenstellungen solcher Zeichen, zuweilen mit beigemischten flüchtigen Tierfiguren, machen den Eindruck einer Art von Bilderschrift, wie denn die Kunst dieser Zeit überhaupt zur piktographischen Abkürzung (nicht religiös-konventioneller Vereinfachung und Stabilisierung) der organischen Figuren hinzuneigen scheint. Es gab sodann ein zweites Zeitalter, in dem die Plastik und die Darstellung der menschlichen Figur vorherrschten. Hier fehlen alle Analogien zur Zeichnung als profaner Kunstübung; dagegen erhält man durchaus den Eindruck religiöser Bedeutung und kultlicher Anwendung der Bildwerke. Es sind meist kleine schematische Arbeiten aus Ton oder Stein (selten aus Knochen), später auch aus Bronze. Sie stammen aus Wohnplätzen und Gräbern und sind zum Aufstellen oder Niederlegen — kleine Bernstein-, Bein- und Metallfiguren manchmal zum Anhängen — eingerichtet. Große Steinbildwerke gleicher Art (S. 51,3) erscheinen in einzelnen lokalen Gruppen.



I. Tönerne Idolfiguren (zum Teil zweigeschlechtlich) und vierkantige Pyramiden (anikonische Idole) aus dem Bronzezeitpfahlbau von Ripač bei Bihać in Bosnien.

Nach V. Čurčić ($^1/_2$).



II. Handfiguren (Adoranten?) aus Bronze (1. Kamunte, Kaukasus, 2. Kijew) und in einem Felsenbild (3. Bohuslän, Schweden).

Nach G. Wilke.

(Aus einer Bildung wie Fig. 2 konnte eine menschliche Gestalt mit Hirschgeweih entstehen, gleich dem keltischen Gotte Cernunnos.)

Bildwerke religiösen Charakters aus der Bronzezeit.

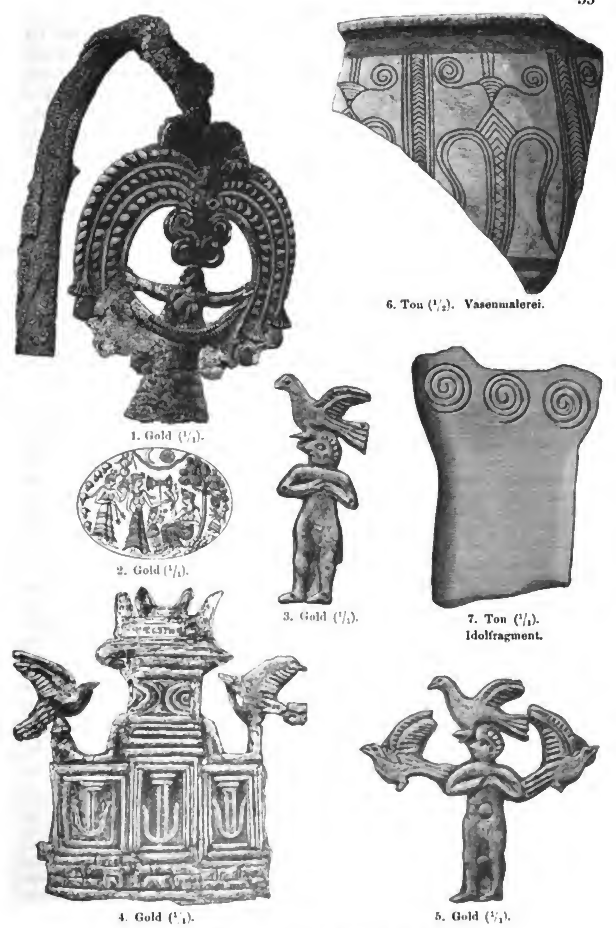
In diesem Zeitalter der schematisch-religiösen Kunstübung geht die plastische Darstellung der Frau der des Mannes voraus und ist viel häufiger als diese.

Die weiblichen Figuren sind entweder nackt oder lang bekleidet oder so roh, daß sich dies nicht unterscheiden läßt. Sie sind häufiger stehend als sitzend gebildet, die Arme oft nur als Stümpfe, oft reliefartig auf dem Schoß oder unter den Brüsten aufgelegt, das Antlitz nicht selten emporgerichtet, die Brüste klein, die Vulva nicht immer angegeben, dagegen die Hüften und das Gesäß oft unförmlich groß, breit und vorspringend. (Vgl. z. B. S. 51, Fig. 1, 2.) Sie durchlaufen alle Stufen vom plumpen Tonklötzchen bis zu leidlich naturähnlichen Gebilden und von flüchtigster Mache bis zu sorgfältigster Ausführung und Verzierung. Die Tonfiguren entsprechen in den Einzelheiten der Technik und Dekoration der jeweils herrschenden Stilarten der Gefäßkeramik und sind ohne Zweifel von den Töpfern hergestellt worden. Nur vereinzelt erscheinen auch männliche und, noch seltener, bisexuelle Tonfiguren. (Vgl. S. 53, Fig. I, 1—4.) Erst in den Zeiten der Metallbenützung macht die männliche der weiblichen Gestalt stärkere Konkurrenz. (Vgl. S. 53, II, 1—3.)

Die Vorherrschaft der weiblichen Gestalt in dieser Idolplastik findet ihre Erklärung in den älteren sozialen und religiösen Ordnungen; sie entspricht den Zeiten des unentwickelten Vaterbegriffes, in welchen die Frau als Mutter eine viel höhere Rolle spielte als später. Diese Tatsache kommt in der bildenden Kunst mit voller Deutlichkeit zum Ausdruck. Sie erhellt aber auch aus der religionsgeschichtlichen Überlieferung alter Kulturvölker: der Babylonier und Ägypter, Griechen und Römer, Germanen und Slawen.

Die männlichen Figuren bilden keine so eng geschlossene Gruppe wie die ältesten weiblichen Figuren. Sie tragen auch meist schon Attribute: Waffen, Helme oder andere Rüstungsstücke, Musikinstrumente oder erscheinen als Adoranten in Gebetsstellung. Viele solche Bronzemännchen stammen erst aus der Hallstatt- und La Tène-Periode; sie sind zum Anhängen eingerichtet oder als Votivbilder kenntlich, wenn sie aus Heiligtümern, wie der Altis von Olympia oder dem Fondo Baratela von Este herrühren. Das sind also keine Idole, sondern Weihgeschenke und Talismane. Das Geschlecht ist bei attributlosen Figuren durch ithyphallische Bildung, nicht selten auch durch den Gestus des „pudenda prehendere“ ausgedrückt, eine Obszönität damit nicht beabsichtigt.

Die kleinen, zum Anhängen eingerichteten Bronzefigürchen der La Tène-Zeit hat Déchelette, Manuel II, 3, S. 1302, Fig. 565, zusammengestellt und ebenda S. 1301—1303 besprochen. Mit Ausnahme eines einzigen Stückes sind sie alle männlich, aber nicht ithyphallisch, sondern nur phallisch, und der Phallus dient nur zur Bezeichnung des Geschlechtes, das bei diesen rohen Miniatur-Gußarbeiten auf keine andere Art kenntlich gemacht ist. Dadurch wird der apotropäische Charakter, den Déchelette diesen Anhängseln beimißt, doch etwas zweifelhaft. Auch die fratzenhaften Gesichtszüge, die er an den Menschenköpfen und Menschenmasken des La Tène-Stils bemerkt, erklären sich vielleicht mehr durch das Ungeschick der Bildner als durch apotropäische Absichten. In den zahlreich vorkommenden Bronzeanhängseln von der Form menschlicher Füße und Hände (l. c. 1304 ff.) mag man Amulette sehen, aber doch kaum die Darstellungen „blutiger Trophäen, scheußlicher Reste eines zerstückelten Leichnams“ und deshalb abschreckende Mittel gegen das Malocchio. Die Frage der talismanischen Bedeutung dieser kleinen Plastiken wird nur noch verwickelter, wenn man die seit viel älteren Zeiten vorkommenden Hand- und Fußabdrücke an Höhlenwänden und Felsplatten heranzieht (l. c. S. 1305, Anm. 1).



1. Gold (1/1).

2. Gold (1/1).

3. Gold (1/1).

4. Gold (1/1).

5. Gold (1/1).

6. Ton (1/2). Vasenmalerei.

7. Ton (1/1). Idolfragment.

Funde aus Mykenä (1.—6.) und Tiryns (7.).

Körperteile, die besonders hervorgehoben werden sollen, also eine Art attributiven Charakters haben, wie Köpfe, Hände (vgl. S. 53, Fig. II, 1—3), männliche oder weibliche Geschlechtsteile und sekundäre Geschlechtsmerkmale, aber auch Waffen und andere wirkliche Attribute, werden gern in übertriebener Größe dargestellt, andere Teile dagegen unterdrückt oder vernachlässigt. Darin geht schon die naturalistische Kunst voran, wenn sie Kopf und Gesicht weiblicher Gestalten hinter den Schwellungen des Rumpfes weit zurücktreten läßt.

Die Tierfiguren aus dem Zeitalter der schematischen Kunstübung können Idole oder Votivfiguren sein. Sie sind im allgemeinen seltener als menschliche Figuren, nur in heiligen Bezirken etwas häufiger.

Die Auswahl der Tiergestalten beruht offenbar auf den Formen des Nahrungserwerbes (Jagd und Viehzucht) und auf dem Volksglauben. In der neolithischen und Bronzezeit beschränkt sich die Tierbildnerei auf einfache plastische Standfiguren, die zum Aufstellen in Heiligtümern, Wohnstätten oder Gräbern bestimmt waren, und von welchen uns viele Exemplare aus Ton erhalten sind. An diese Tonplastik schließt sich in jüngerer Zeit eine verwandte Bronzebildnerei an, aus deren Werkstätten ebenfalls Votiv- und Gräbertiere, dann talismanische, zum Anhängen eingerichtete Tierfiguren hervorgehen. Man hat oft bemerkt, daß diese schematischen Tiergestalten den „Leonhardsvotiven" und anderen in christlichen Kirchen dargebrachten Opfertieren, welche in noch jüngerer Zeit meist aus Eisen geschmiedet wurden, überaus ähnlich sind.

Im Gegensatze zur diluvialen Jägerkunst, dann zu den orientalischen und mykenischen Bildwerken sind die Tierdarstellungen jüngerer prähistorischer Kulturperioden in Europa plump und charakterlos. Sie sind oft bis zur Unbestimmbarkeit mißraten und zeigen keine Spur bildkünstlerischen Talentes oder erfolgreichen Naturstudiums. Daher die ungerechtfertigte Abneigung, ihnen eine ernstere Bedeutung beizumessen, als ob so schlechte kleine Figuren nur zum Zeitvertreib der Kleinen gedient haben könnten. Dadurch unterscheidet sich die Tierbildnerei in der neolithischen und der Bronzezeit der meisten Gegenden Europas ziemlich auffallend von den Tierdarstellungen anderer Primitivvölker und noch mehr von denen der exotischen Kulturvölker.

Die Idolplastik ist in Alteuropa zeitlich und räumlich auf eigentümliche Weise beschränkt. Sie fehlt in der älteren Steinzeit und erscheint dann plötzlich in der jüngeren Steinzeit auf ausgedehnten Strecken mit Ausschluß des Nordens und Nordwestens, erhält sich jedoch nur im ostmittelländischen Kulturkreise, während sie außerhalb desselben wieder erlischt und nur durch südliche Einflüsse künstliche Nahrung erhält. Daraus ergibt sich doch wohl, daß sie ursprünglich auf Einwirkungen und Anregungen aus dem nahen Orient beruhte, wo die bildliche Darstellung der Gottheit in Menschengestalt uralte Übung war. Der alteuropäische Geist neigte zum Symbolismus, zur anikonischen, nicht zur ikonischen Darstellung der Götter.[24])

[24]) Sophus Müller (Urgesch. Europas 149) meinte sogar, „daß die Bronzezeit keine persönlichen Götter gekannt habe; sie würden sonst eine bildende Kunst hervorgerufen haben. Es kann überhaupt in der älteren Vorzeit Europas keine Vorstellungen von Göttern in menschlicher, tierischer oder kombinierter Gestalt gegeben haben, da sonst Götterbilder erhalten sein müßten, wenn schon nicht aus Holz, so doch aus Stein oder Bronze. Man sucht aber vergeblich nach solchen." Um dies sagen zu können, muß S. Müller den Idolen der jüngeren Steinzeit und der früheren Bronzezeit den Charakter eigentlicher Götterbilder

Eine Ablenkung zum symbolischen oder bilderschriftlichen Ausdruck religiöser Ideen scheint auch in jenen Ländern Europas, aus denen neolithische Idole überliefert sind, frühzeitig eingetreten zu sein. Die Verehrung des Symbols, des Attributs oder Substituts, der piktographischen Abbreviatur (oder wie man das sonst nennen mag) ist aber ein noch stärkerer Hemmschuh für die Entwicklung der freien Bildnerei auf religiöser Grundlage als die Heiligkeit der konventionell gefestigten, in rohester Form dem Gläubigen genügenden, anthropomorphen Göttergestalt.

Für den Wechsel vom Anthropomorphismus zum Symbolismus, wie er sich in der religiösen Kunst der jüngeren Steinzeit und der frühen Metallzeiten auf weite Strecken zu erkennen gibt, können verschiedene Gründe maßgebend gewesen sein. Eine symbolische Kunst entsprach mehr dem geometrisch-ornamentalen Stilprinzip jener Zeiten. Der Wechsel kann aber auch mit dem Übergange von einer geotropischen zu einer uranotropischen Geistesrichtung, d. i. von der Verehrung einer weiblichen Erdgottheit zu einer oder mehreren Himmelsgottheiten zusammenhängen. Die Erdmutter mochte man sich leicht unter dem Bilde einer irdischen Frau vorstellen. Dagegen mögen die Himmelsgottheiten zwar menschlich gedacht, aber im Bilde nur symbolisch dargestellt worden sein. Mit diesem Verzicht auf eine religiöse Plastik wäre eine Erhebung zu höheren und reineren Vorstellungen verbunden gewesen. Keineswegs kann man sagen, daß die formelle Unzulänglichkeit der Idolplastik deren Aufgeben veranlaßt hat.

Obwohl die Ausbildung des nackten weiblichen Idols schon in prämykenischer Zeit, auch auf Kreta, gewisse Fortschritte gemacht hatte, leistete doch selbst die kretisch-mykenische Kunst ihr Bestes in Bildwerken profanen Charakters, in Arbeiten der naturalistischen Zeichnung aus dem täglichen Leben. Im Kult herrschte die Verehrung von Altären, heiligen Bäumen und allerlei Sinnbildern, namentlich des Beiles. So wenigstens an den Hauptstätten des öffentlichen Kultes auf Kreta, und man hat mit Grund vermutet,[25]) die Übermenschlichkeit und Unsichtbarkeit der Götter sei an solchen Stätten noch so lebhaft empfunden worden, daß ihre Versinnlichung durch die Menschengestalt unzulässig erschien. Daneben herrschte jedoch bereits die anthropomorphe Vorstellung der Gottheit und fand ihren Ausdruck in Werken zu privatem, talismanischem und Kultgebrauch (vgl. S. 55, Fig. 1—5 und S. 60, Fig. 7—9). Daher rühren sowohl zeichnerische Darstellungen auf geschnittenen Steinen und Goldringen, als auch plastische Einzelfigürchen, die man im Hause hatte und in den Heiligtümern als Weihgeschenke darzubringen pflegte. Mit entsprechenden Einschränkungen sind ähnliche Zustände auch für die nördlichen Länder anzunehmen. Mittelbar bezeugt dies die homerische Dichtung, wenn sie nur an einer einzigen, jüngeren Stelle von einem Götterbilde spricht. In früher griechischer Zeit setzt sich der Gebrauch kleiner tönerner Götterbildchen fort. Daneben erscheinen die ältesten öffentlichen Kultbilder, Holzschnitzwerke in größerem Maßstab, denen oft eine wunderbare Herkunft zugeschrieben wird, ursprünglich vielleicht nur Familienheiligtümer, durch politische Verhältnisse zum Rang von Stadt- oder Landesgottheiten erhoben. Diese „Xoana" stehen am Anfang der Entwicklung des Götterideals der griechischen Kunst, der höchsten Steigerung, deren die menschliche Einzelfigur fähig war.

---

absprechen und diesen Begriff auf die mehr differenzierten Gestalten jüngerer Zeiten beschränken.

[25]) E. Reisch, Entstehung und Wandel griechischer Göttergestalten, Wien 1909.

b) Jüngere Bildungen: Mischfiguren und Gruppen.

Göttergeschichte und Kunstgeschichte erläutern sich gegenseitig. Es gibt zwei Arten von Monotheismus, einen primitiven und einen höheren. Der primitive oder private Monotheismus ist der der Familie, des Geschlechtes, des Stammes; der höhere oder öffentliche Monotheismus ist der eines ganzen Volkes oder einer Völkergruppe. Es gibt auch zwei Arten von Polytheismus, einen primitiven und einen höheren. Der primitive Polytheismus ist der ursprüngliche, animistische Vorstellungskreis, aus dessen Einschränkung der primitive Monotheismus entsteht. Aus dem letzteren entsteht sodann der höhere Polytheismus durch den politischen Zusammenschluß der kleineren sozialen Gruppen. Der primitive Polytheismus hat keine klaren Vorstellungen, daher keine religiöse Kunst, der primitive Monotheismus hat klare, aber beschränkte Vorstellungen, daher nur eine ärmliche religiöse Kunst. Erst der höhere Polytheismus eröffnet die Schranken der historischen Kunst mit einer Mehrheit klarer Vorstellungen, die zur Differenzierung und zum Ausdruck der gegenseitigen Beziehungen reizt und drängt. Die vollendete Bildkunst kann in eine nackte oder schlicht bekleidete, attributlose Menschengestalt einen tiefen und reichen Gedankeninhalt legen. Das vollbrachte die griechische Kunst in ihren großen Zeiten. Die ältere historische Kunst kann das noch nicht. Sie braucht äußere Mittel: Beizeichen, Attribute, Nebenfiguren. Diese findet sie, vom primitiven Monotheismus geschaffen, fertig vor und verknüpft sie zum Ausdruck neuer Gedanken, geistiger Niederschläge aus der Sphäre religiöser Begriffsentwicklung. Die bildende Kunst ist ein starker Anker religiöser Vorstellungen. Auch überwundene Begriffe werden von ihr noch festgehalten, doch eben als überwundene, der Vergangenheit angehörige, in Dienstbarkeit fortlebende. Sie bereichern die Gegenwart mit der Erinnerung an das Verflossene und schaffen auch diesem noch den ihm gebührenden Platz im künstlerischen Ideenausdruck. So erklärt sich die Entstehung der ältesten Mischfiguren, der ältesten Gruppenbilder. Der primitive Monotheismus kennt keine Dualität; darum sind seine Gestalten von äußerster Einfachheit und handlungsloser Starrheit: nichts als Weib, Mann oder Tier. Er hat keinen Olymp und keine Unterwelt; denn für ihn gibt es nur eine Kraft, die überall waltet. Erst aus dem Kontakt und Konflikt dieser Gestalten, der mit dem Zusammenschluß der Stämme eintreten mußte, erwuchs höheres, buntbewegtes Kunstleben.

In diesem fruchtbaren Prozeß ist der alte Orient der europäischen Kunst zeitlich weit vorausgegangen, dann aber, in der Durchbildung der Kombinationen und Kompositionen, weit hinter Europa zurückgeblieben.

Die Mischbildungen aus menschlichen und Tierleibern oder aus einzelnen Teilen verschiedener Tierkörper nennt man gern phantastische Figuren und betrachtet sie als Geschöpfe einer erhitzten dichterischen Einbildungskraft, deren Erregung und Befruchtung sogar auf das warme Klima und den teilweisen Wüstencharakter der alten Kulturländer zurückgeführt wird. Wir glauben aber, daß die Natur der „Zone der Religionsstifter", wie Peschel

jenes Gebiet getauft hat, nur indirekt an der Entstehung solcher Mischbildungen mitgearbeitet hat, nämlich nur insoweit, als sie dort früher die menschliche Kultur erblühen ließ als in anderen Ländern. Auch bedarf es gar nicht der Annahme höherer Einbildungskraft zur Erklärung jener widernatürlichen Gebilde. Denn diese sind nur das Ergebnis wiederholter verschiedenartiger Niederschläge aus der Religions- und Kultgeschichte auf einem uralten Kulturboden, und darum sind sie in jenen allerdings auch wärmeren Ländern heimisch, während sie im kulturärmeren Europa — aber auch in Tropenländern mit primitiver Bevölkerung — gänzlich fehlen oder sich deutlich als übernommene Fremdprodukte zu erkennen geben.

Die halbmenschlichen Mischfiguren, Menschengestalten mit Tierköpfen, wie sie besonders in der altägyptischen Kunst vorkommen, erklären sich wohl nicht so sehr aus der allmählich obsiegenden Tendenz zur anthropomorphen Auffassung tiergestaltiger Gottheiten, sondern aus der rituellen Nachahmung solcher durch Menschen. Die Tiernachahmung durch den Menschen ist uralt und wird schon in den profanen Tiertänzen der Jägerstämme zur Lust geübt. Sie geht dann, infolge totemistischer Anschauung, in den Kultus über, wo der tiernachahmende Mensch eine priesterliche Funktion versieht und nicht so sehr durch die Pantomime, als durch seine Ausstattung den tiergestaltigen Gott darstellt. Aus der Gewohnheit, den vom Priester oder Schamanen mit Hilfe von Masken, Tierfellen und anderen Mitteln nachgeahmten Gott in halber Menschengestalt zu erblicken, muß die Vorstellung menschengestaltiger Gottheiten mit Tierköpfen, Tierfellen, Tierschwänzen, heraushängenden Zungen, Flügeln usw., kurz mit einzelnen Tierteilen notwendig entstehen. Da aus naheliegenden Gründen hauptsächlich das Gesicht vermummt wird, sind tierköpfige, sonst aber menschenleibige Götter etwas ganz Natürliches. Später wird auch das Gesicht frei gezeigt und die Tierbedeckung beschränkt sich auf einen Kopfputz, ein Paar Hörner, ein umgeknüpftes Fell u. dgl., was der uns überlieferte Mythus in sekundärer Weise durch allerlei Erfindungen auslegt. Dieser Prozeß geht also eigentlich im Ritus vor sich. Die Kunst, der man für den Anfang keinen großen Anteil an der Schöpfung der Göttertypen zuschreiben darf, folgt nur dem Ritus und gelangt so endlich zur völlig menschlichen Gestalt der Götter mit mehr oder minder rudimentären Andeutungen der einstigen Tiergestalt derselben.

Eine andere Reihe bilden die Tiergestalten mit menschlichen Köpfen. In der altägyptischen Kunst ist die Seele ein Vogel mit menschlichem Kopf, zuweilen sogar mit menschlichen Armen.[26]) Dieselbe Kunst bildet für Gräber menschenköpfige Schlangen und Käfer. In dem menschenköpfigen Löwen „*ha*“ oder „*seschep*“, den die Griechen später Sphinx nannten und stets weib-

[26]) Diese bildliche Darstellung fand in der Mittelmeerwelt einen aufnahmbereiten Boden, da die Vorstellung der menschlichen Seele als Vogel von Hause aus weit verbreitet ist. Nach G. Weicker (Der Seelenvogel in der alten Literatur und Kunst 1903) lassen sich alle Sirenen und Harpyien der antiken Kunst auf zwei ägyptische Haupttypen zurückführen, die schon in archaischer Zeit von der ostgriechischen Kunst aufgenommen und von ihr an die stammhellenischen und italischen Kunstzentren weitergegeben wurden. Die Vor-

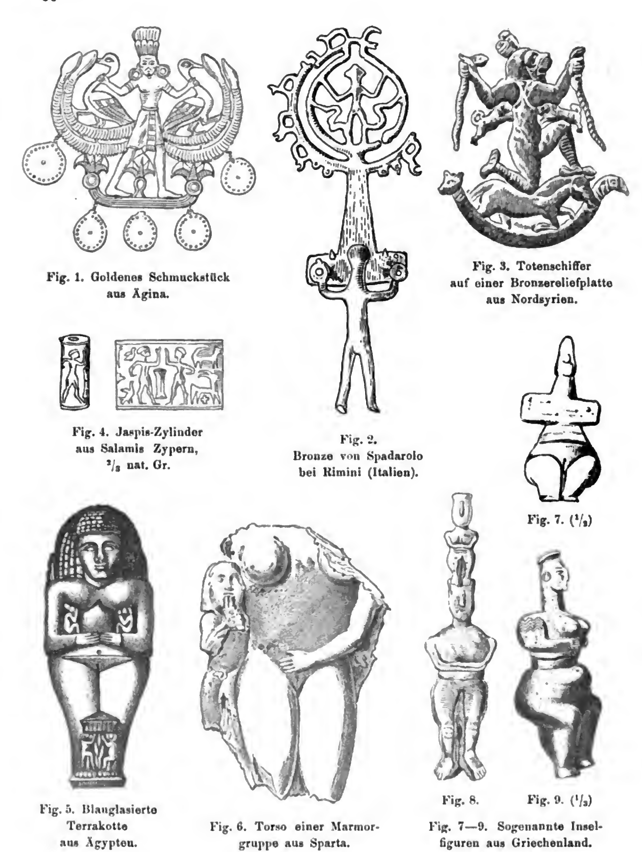


Fig. 1. Goldenes Schmuckstück aus Ägina.

Fig. 2. Bronze von Spadarolo bei Rimini (Italien).

Fig. 3. Totenschiffer auf einer Bronzereliefplatte aus Nordsyrien.

Fig. 4. Jaspis-Zylinder aus Salamis Zypern, $^{2}/_{3}$ nat. Gr.

Fig. 5. Blauglasierte Terrakotte aus Ägypten.

Fig. 6. Torso einer Marmorgruppe aus Sparta.

Fig. 7. ($^{1}/_{3}$)

Fig. 8.

Fig. 9. ($^{1}/_{3}$)

Fig. 7—9. Sogenannte Inselfiguren aus Griechenland.

Orientalische und südeuropäische Bildwerke religiösen Charakters.

(Text siehe nebenstehende Seite.)

Orientalische und südeuropäische Bildwerke religiösen Charakters.

Fig. 1. (Nach A. Evans, Journ. hell. stud. XIII, 1892/93, S. 195—226.) Die schreitende Figur mit fratzenhaftem Gesicht, Federkrone und Ohrringen ist der ägyptische Gott Bes, der auch in anderen Bildwerken aus Ägypten und Zypern zuweilen mit Tieren in den Händen dargestellt wird. Er steht auf einem in Lotoskelche endigenden Schiffchen (?), die beiden Vögel, die er an den Hälsen festhält, auf den von ihm ausgehenden doppelten Uräusschlangen, die ihm auch sonst nicht selten ähnlich beigesellt sind.

Fig. 2. (Nach Not. Scavi 1882, Taf. XIII bis, Fig. 19.) Griff oder Stiel eines nicht erhaltenen Gegenstandes mit Attasche in Form eines Männchens. (Ähnliche Bildungen sind in Italien nicht selten.) Die Deutlichkeit des orientalischen Schmuckstückes Fig. 1 ist in dieser rohen Nachbildung verloren gegangen, der Zusammenhang aber noch wohl erkennbar.

Fig. 3. (Nach Perrot-Chipiez II, 364, Fig. 162, vgl. Clermont-Ganneau, L'enfer Assyrien, Rev. arch. XXXVIII, Taf. XXV.) Die Reliefplatte enthält außer der abgebildeten noch viele andere Figuren der assyrischen Mythologie. (Vgl. I. Aufl., S. 430.)

Fig. 4. (Nach P. di Cesnola, Salaminia, Taf. XII, 10, vgl. Ohnefalsch-Richter, Kypros etc., Taf. XXVIII, 22.) Die beiden menschlichen Figuren, die einander in drohender Haltung gegenüberstehen und von Tierfiguren umgeben sind, bedeuten dämonische (apotropäische) Gestalten, wie sie in orientalischen Bildwerken, z. B. assyrischen Palastreliefs, häufig in ähnlicher (heraldischer) Paarung oder in Reihen geordnet auftreten. Sie erinnern an die Faustkämpferszenen venetischer Bronzearbeiten der ersten Eisenzeit.

Fig. 5. (Nach Cesnola-Stern, Cypern, S. 414.) Angeblich aus dem Fajjum. Die mütterliche Gottheit hält an ihren Brüsten zwei Knaben; auf ihren Füßen hocken zwei Hundskopfäfflein, „heraldisch" gepaart.

Fig. 6. (Nach Athen. Mitt. X, 1885, Taf. VI.) Die nackte Frau war knieend dargestellt, an ihren Seiten zwei kleinere Figuren: eine männliche, die nach ägyptischer Ausdrucksweise dadurch, daß sie Finger in den Mund steckt, als kindlich charakterisiert ist, und eine vielleicht weibliche, die eine Hand auf den Schoß der größeren Figur legt. Die Nachbildung eines ägyptisch-syrischen Idols ist kaum zu verkennen. (Vgl. S. 65, Fig. 4.)

Fig. 7 und 9. (Nach Athen. Mitt. XVI, 1891, S. 51, Fig. 1 und 2.) Aus der Umgebung von Sparta, also aus derselben Gegend wie Fig. 6, aber vielleicht über ein Jahrtausend älter als diese, wenn der Torso Fig 6, wie F. Marx annimmt, erst der zweiten Hälfte des 6. Jahrhunderts v. Chr. angehört.

lich bildeten, sahen die Ägypter ein Sinnbild vereinter Löwenstärke und menschlicher Weisheit, also ein würdiges Symbol des Königs, mit dessen Porträtzügen und Inschriften dieses Bildwerk ausgestattet wurde. Erst im neuen Reich kommt dasselbe auch mit Frauenbrüsten vor und ist dann der Isis oder Königinnen gewidmet. Solche Verschmelzungen gehen aber wohl in ihrem Ursprung zurück auf politische Prozesse, durch welche die Totems und Ahnenfiguren kleinerer Stämme miteinander innige Verbindungen ein-

stellung der Seele als Vogel ist monumental und literarisch von der vorhomerischen bis in die spätrömische Zeit erwiesen, aber wohl nicht, wie Weicker meint, von den Griechen ausgegangen, sondern im Bereich der Mittelmeerwelt und darüber hinaus schon vorher bodenständig gewesen. Dennoch kennt die prähistorische Kunst den menschenköpfigen Vogel so wenig als andere ähnliche Mischgestalten.

gingen. Die Mittlerrolle spielte der Mythus, dessen Amt es stets gewesen ist, Kulteinrichtungen zu erklären und durch sinnreiche Erfindungen die Gestalten kunstmäßiger Poesie und Bildnerei vorzubereiten. So entstanden schon in der altbabylonischen Kunst pferdefüßige und fischschwänzige Menschen, Gestalten aus Pferde- und Menschenleibern und vieles andere mehr.

Als Gruppe bezeichnet man die Verbindung ganzer Figuren, sei es, daß menschliche und tierische Gestalten untereinander in Verbindung gesetzt werden, sei es, daß die einen oder die anderen in Verbindung mit ihresgleichen erscheinen. Die ältesten Verknüpfungen sind rein mechanisch. Die Figuren stehen ohne sonstigen Ausdruck ihrer Beziehung übereinander oder nebeneinander. Das Stehen der Götter auf Tieren war ein beliebtes Ausdrucksmittel der mesopotamischen und der hethitischen Kunst; in jüngeren Zeiten wird es seltener. Die höhere Kunst machte daraus von Tieren getragene, auf Tieren reitende oder sitzende Göttergestalten, zuweilen die Bändiger jener Tiere (vgl. S. 60, Fig. 1—3). Viel seltener sind übereinanderstehende menschliche Figuren. Aus vormykenischen Gräbern des Archipels stammen zahlreiche marmorne Einzelfiguren, aber nur eine solche Doppelfigur (S. 60, Fig. 8), eine kleinere auf dem Kopf einer größeren stehend,[27]) wie an den Wappenpfählen der Indianer Nordwestamerikas und der Polynesier und an den Zauberstäben der Battaks. Der genealogische Charakter dieses barbarischen Bildwerkes ist vollkommen deutlich.[28])

Eine der ältesten Gruppenbildungen, auf der auch eine Reihe der herrlichsten Schöpfungen der historischen Kunst beruht, ist die Mutter mit dem Kinde. Dieses Doppelbildnis ist ursprünglich rein genealogisch gedacht (vgl. S. 60, Fig. 5, 6), wie bald es auch mit naturalistischen Zügen ausgestattet wird.

So z. B. in einer blauglasierten kyprischen Terrakotte:[29]) nackte Frau von unförmlich vollen Formen mit stark betontem Geschlechtsteil. Ihre Unterschenkel stecken in einem Lotoskelche. Sie hält mit beiden Händen die Beine des rittlings auf ihren Schultern sitzenden Bes, welcher sich mit den Händen an ihrem Kopfe festhält. Diese Frau ist gewiß, wie schon Heuzey und nach ihm Perrot gesehen haben, als die Mutter des Bes aufzufassen. Mütter tragen ja auch zuweilen ihre Kinder so. In einer anderen Terrakotte[30]) wird Bes von seiner Mutter gesäugt, und dies oder Ähnliches ist der in der späteren Kunst beliebtere Ausdruck des genealogischen Zusammenhanges.[31]) In der afrikanischen Kunst des Kongogebietes findet sich dagegen noch ganz treu jenes alte Schema, wie es die kyprische Terrakotte zeigt. Unter den von W. Hein publizierten „Holzfiguren der Waguha“ (im Quellbecken des Kongo) sehen wir eine Doppelfigur,[32]) bestehend aus einer nackten Mannesgestalt, welche

---

[27]) Im Museum zu Karlsruhe. Gerhard, Abhandl., Taf. XLIV, Fig. 3. Perrot-Chipiez VI, S. 740, Fig. 332.

[28]) Mit Recht sagt daher Perrot: „Ce, que le sculpteur s'est proposé de montrer en disposant ainsi ses personnages, c'est que la déesse est une déesse-mère; la figurine, qui forme le sommet du groupe, c'est l'enfant, par lequel se continuera la chaîne des générations.“

[29]) Perrot-Chipiez III, S. 408, Fig. 279.

[30]) Heuzey, Figures antiques de terre-cuite du Louvre, Taf. VIII, Fig. 14, S. 6.

[31]) Ägyptische Bildwerke, die für den einstigen Mutterkult im Niltale typisch sind, zeigen uns Könige wie Kinder auf dem Schoße oder am Busen weiblicher Gottheiten. So sitzt Amenophis II. auf den Knien einer großen Göttin, wie Horus auf denen der Isis, in

eine ebensolche weibliche, die auf den Schultern der ersteren sitzt und sich auf den Kopf derselben stützt, an den Beinen festhält. Solche Analogien sind geeignet, an irgend einen Zusammenhang zwischen der altägyptischen und der noch heute blühenden Negerkunst denken zu lassen, da es auch sonst an Parallelen zwischen diesen beiden Kulturkreisen nicht fehlt.

Unter den plastischen Schnitzwerken der westafrikanischen Neger sind weibliche Idole (hier gewöhnlich „Fetische" genannt) mit Kindern nicht ganz selten. Die ethnographische Sammlung des naturhistorischen Hofmuseums in Wien besitzt eine Anzahl solcher Figuren. Das Kind liegt ausgestreckt im Schoße der Mutter oder ist an den Leib derselben geklammert. In diese Klasse gehört eine wahrscheinlich von der Loangoküste stammende weibliche Holzfigur,[33]) welche auf einem Beine kniet und durch ganz besondere, wenngleich roh übertriebene Naturwahrheit der Gesichtszüge und des Schmuckes (Zahnfeilung, Ziernarben, Binden, Ketten, Ringe) ausgezeichnet ist. Sie hält auf dem linken Knie ein saugendes Kind, welches mit der Rechten an der rechten Brust der Mutter, mit der Linken an dem eigenen Fuße spielt. In der Rechten hält die Kniende ein Gefäß, was bei solchen Idolfiguren auch sonst vorkommt. Der stupide Gesichtsausdruck der jungen Frau mit den hängenden Augenlidern und dem offenen Munde ist besonders gelungen, höchst unnatürlich und primitiv dagegen die Kolossalität des Kopfes, namentlich des Gesichtes im Verhältnis zur Schrumpfung der Formen nach unten, hauptsächlich zur Kürze der Arme und Beine.

Solche Werke weisen auf eine alte Übung der Holzplastik in dem genannten Gebiete hin. Sie dienen dort gegen Unfruchtbarkeit der Frauen, als Schutzmittel im Kriege, zum Abschluß glücklicher Tauschgeschäfte und zu ähnlichen Zwecken, und wir glauben darum auch nicht, daß die beschriebene Doppelfigur „bloß ein Kunstwerk, eine Spielerei" („ein hübsches Bild afrikanischen Familienlebens"), wie Joest meint, gewesen sei.

In der alteuropäischen Kunst erscheint die Mutter mit dem Kind auf den Armen selten, zuerst in bemalten Tonidolen der ausgehenden Steinzeit Thessaliens (Sesklo) und der Bronzezeit des Peloponnes (Mykenä). Weiter nach Norden ist diese einfachste Gruppe auch in jüngeren Zeiten nicht gedrungen.

Das Stehen der Götter auf Tierfiguren ist in der griechischen Kunst seltener als in der vorderasiatischen. Doch stand auch die Urania des Pheidias auf einer Schildkröte, der Apoll des Skopas auf einer Maus, Poseidon auf einem Delphin. Schon Heyne und Creuzer vermuteten als Grundlage der antiken Arionsage irgendein Bildwerk, das einen Mann auf einem Delphin reitend darstellte. In den verschiedensten Zeiten und Ländern, bei Indern, Griechen, Skandinaviern, christlichen Völkern des Mittelalters sind Mythen und Legenden in mehr oder minder nachweisbarem „ikonologischen" Prozeß aus der sekundären Deutung unverstandener Bildwerke hervorgegangen. Solche Anregungen lieferten mykenische Bildwerke den späteren Griechen, griechische den Indern, antik-klassische den Nordvölkern Europas usw.[34])

---

der Wandmalerei eines Königsgrabes in Gurnah (Perrot-Chipiez I, S. 279, Fig. 175), so trinkt Rhamses II. stehend von der Brust der Göttin Anuke (ebenda S. 447, Fig. 255), eine mythologisierte realistische Darstellung der Spätlaktation bei den alten Ägyptern, d. h. eben einer jener primitiven Sitten, die man zu den Wurzeln des Mutterrechtes gezählt hat.

[32]) Intern. Archiv für Ethnogr. Suppl. zu Bd. IX, Taf. II, Fig. 7—9, vgl. Cameron, Across Africa, Schlußvignette zu Kap. XVII.

[33]) Joest, „Eine Holzfigur" usw. (Bastian-Festschrift, S. 119, Taf. IV—VI.)

[34]) Vgl. Alfr. Maury, Essai sur les légendes pieuses du moyen-âge, 1843. — Cahier, Les caractéristiques des Saints, 1867. — Ch. Clermont-Ganneau, L'imagerie phénicienne et



Erscheinen die Figuren nicht übereinander, sondern nebeneinander, so entsteht die Gruppe im engeren Sinne. Durch einfaches Beisammensein, wie in der noch von Malern der Neuzeit dargestellten „Sacra conversazione“ und ähnlichen weltlichen Bildern, Familiengruppen u. dgl., geben sie sich als koordinierte Gestalten zu erkennen, ob sie paarweise, zu dritt oder in längerer Reihe auftreten. Lebensvoller sind jene Bildungen, in denen gegenseitige Beziehungen, z. B. die Unterordnung einer Gestalt unter die andere ausgedrückt ist, in alter Zeit häufig einer Tiergestalt unter eine menschliche. Das kann auf verschiedene Art geschehen. Die Tierfigur wird der menschlichen als Attribut beigeordnet und liegt oder steht dienend zu deren Füßen, oder sie wird von ihr ergriffen, gebändigt, getötet. Mit alledem mag ursprünglich der Sieg der menschlich gedachten Stammesgottheit über eine eigene oder fremde, tierisch gedachte Totemfigur gemeint sein. Bei den Griechenstämmen ist diese Gottheit ursprünglich kein männlicher Wildtöter, sondern eine Frauenfigur, später als Artemis die Wildherrin (*πότνια θηρῶν*) verehrt und verherrlicht. Aber auch Athene tötet die feuerspeiende Ziege und schmückt sich mit deren Fell, der Ägis. Schon auf einer mykenischen Gemme aus Elis[35]) hält eine Frauengestalt die Ziege an den Hörnern; eine ähnliche Gruppe bildete später die Figur der Artemis Knagia. Die Ziege ist ein vielfach bezeugtes Totemtier Kleinasiens und der griechischen Inselwelt. Die Nährmutterziege des Zeus war wohl ursprünglich ebenso als dessen wirkliche Mutter gedacht, wie die Wölfin als Mutter der römischen Zwillinge. In der bekannten Mischfigur der Chimaira, die schon auf vorhellenischen „Inselsteinen“ vorkommt,[36]) ist die Ziegenproteme dem Löwen übergeordnet. Dagegen sieht man auf anderen dieser Gemmen eine Frau, die einer Ziege den Hals durchbeißt. Andere auf solchen Steinen dargestellte Frauen beherrschen die Vogelwelt oder die Fische des Meeres, d. h. sie halten zwei Vögel an den Beinen oder einen Fisch an der Angelschnur.[37])

In jüngerer Zeit findet sich die tiergewaltige Göttin meist mit heraldisch gepaarten Löwen vereinigt, wie z. B. in der Skulptur einer Grabkammer von Arslan-Kaïa in Phrygien[38]) oder auf einer großen Bronzeplatte aus Olympia.[39]) In der mykenischen Kunst ist die Frau noch keine Löwenherrin; diese Rolle ist dem Manne (im häufig dargestellten Löwenkampf) vorbehalten,[40]) wie im Orient; oder die Mitte zwischen heraldisch gepaarten

---

la mythologie iconologique chez les Grecs, 1880. — Saintyves, Les Saints, successeurs des Dieux, 1907. — Sal. Reinach, De l'influence des images sur la formation des mythes, Rivista di Scienza „Scientia“ V, 1909, Nr. X, 2.

[35]) Milchhöfer, Anfänge der Kunst, S. 86, Fig. 56 b.

[36]) Milchhöfer, Anfänge der Kunst, S. 81, Fig. 52 b; S. 82, Fig. 53, 54 a, c.

[37]) Ebenda S. 86, Fig. 56 a, b; Perrot-Chipiez, Hist. de l'art VI, 851, Fig. 432, 4 (vgl. 487, Fig. 431, 7; 842, Fig. 426, 14). F. Poulsen, Der Orient usw., S. 114 f.

[38]) Perrot-Chipiez, V, 157.

[39]) Olympia, Bd. IV, Taf. XXXVIII. Vgl. auch Perrot-Chipiez III, 638, Fig. 429 (kyprisch-griechischer Zylinder aus Hämatit).

[40]) Vgl. Perrot-Chipiez VI, 843, Fig. 426, 21; 846, Fig. 430. (Ähnliches z. B. auf einem babylonischen Zylinder, ebenda II, 675, Fig. 332, vgl. 681, Fig. 337 f.)



Tonfiguren und Vasenbilder aus Böotien.

Raubtieren wird von einer anikonischen Bildsäule eingenommen, wie am Löwentor von Mykenä oder in der Fassade eines Felsengrabes von Ayazinn in Phrygien.[41])

Zu den altertümlichsten griechischen Bildwerken, die eine weibliche Gottheit (Artemis) mit einem Paare von Raubtieren symmetrisch gruppieren, gehören die Figuren auf zwei böotischen Grabvasen. Die Mittelfigur faßt die Tiere noch nicht, sondern erhebt die Arme in steifer sakraler Haltung. Auf dem Hals einer bei Theben gefundenen Amphora[42]) erscheint sie trapezförmig wie ein rohes Idol, mit rechtwinkelig erhobenen Armen, an sie geschmiegt rechts und links je eine kleinere Figur (Kinder oder Geburtshelferinnen), während zwei sich emporreckende Raubtiere nach ihren Händen zu schnappen scheinen.[43]) Die Hauptfigur jener Reliefvase erinnert an die Tanitbilder punischer Grabstelen und an die Bronzeanhängsel der ersten Eisenzeit Italiens. (Vgl. die Abbildungen S. 49.) Vielleicht ist dieser Typus auch in der schematischen Figur einer Glaspaste vom Palamidi[44]) zu erkennen.[45]) Auf einer zweiten böotischen Vase[46]) erscheint dieselbe Göttin wieder mit schematisch gebildeten, hier aber horizontal ausgestreckten Armen und etwas herabhängenden Händen. Auf ihrem reichgemusterten Gewande ist vorne ein Fisch gezeichnet (primitive Einverleibung einer symbolischen Tierfigur in die Körperfläche, wie auf den von Holleaux publizierten böotischen Glockenfiguren, S. 65, Fig. 1—3). Rechts und links stehen die beiden Raubtiere mit aufgerissenem Rachen, je einen Vorderfuß zu den Knien der Göttin erhoben. Auf den Armen der letzteren sitzen, ebenfalls gegen sie gekehrt, zwei Vögel, wodurch man an den Vogelbesatz der mykenischen Taubengöttin (S. 55, Fig. 5) erinnert wird.[47]) Im Felde allerlei bedeutungsvolle Zeichen: ein Ochsenkopf, ein Tierschenkel (?), mehrere Hackenkreuze, einfache Kreuze und schraffierte Dreiecke, die sich den Feldern anpassen, welche sie ausfüllen. Darüber ein Fries von Vögelchen, rechts und links am Rande zwei von Punktreihen begleitete Schlangenlinien.

Den stammütterlichen Charakter der *πότνια θηρῶν* lassen die griechischen Sagen noch recht wohl erkennen. So etwa die Gründungssage von Kyrene.[48]) Nach dieser lebte die Heroine Kyrene, eines Lapithenkönigs

[41]) Ramsay, Journal hell. stud., 1882, 19, Taf. XVII.

[42]) Ἐφημ. ἀρχ., 1893, Taf. VIII und IX (hier S. 65, Fig. 4).

[43]) Eine (nackte männliche) Figur mit so erhobenen Armen steht zwischen zwei anspringenden Tieren (Pferden) auf einem Bronzegefäß aus Suessula. Römische Mitt. II, 1887, S. 217, Fig. 3.

[44]) Perrot-Chipiez VI, S. 945, Fig. 505.

[45]) Eine mykenische Frauengestalt in glockenförmigem Sakralgewande auf einem Inselstein, ebenda Taf. XVI, Fig. 16.

[46]) Ἐφημ. ἀρχ., l. c., Taf. X, 1 (hier S. 65, Fig. 5).

[47]) Löwen und Vögel als Seitenstücke vereinigt, als Mittelstück aber, wie später gewöhnlich, ein Pflanzenornament: „frühattische Vase“, Jahrb. des Inst. II, 1887, Taf. III.

[48]) Hauptsächlich überliefert in Pind. Pyth. 9, 5—70; vgl. Studniczka in Roschers Mythol. Lex. II, 1717.

Tochter, „als jungfräuliche Jägerin in den Wäldern des Pelion und schützte die Herden ihres Vaters vor den Raubtieren. Als sie einst, waffenlos ringend, einen Löwen bezwungen, erblickte sie Apollo und entbrannte in Liebe“. Er entführt sie übers Meer, nach dem Gottesgarten Libyen und macht sie dort zur Beherrscherin einer blühenden Griechenstadt. Sie gebiert einen Sohn Aristaios, der ein großer Kulturheros, ein weitverehrter Beschützer des Ackerbaues, der Zucht des Weinstockes und Ölbaumes, des Viehes, des Wildes und der Bienen wird. Spuren der Sage finden sich schon in den hesiodischen Eöen, und aus dem 6. Jahrhundert stammt bereits ein Bildwerk kyrenischen Ursprungs, welches den Löwensieg der Jungfrau darstellt.[49]) Auf einer schwarzfigurigen kyrenischen Schale[50]) sieht man „Kyrene mit Silphion und Granatenzweig von Dämonen umflattert“. Diese teils männlichen, teils weiblichen geflügelten Dämonen, die auch sonst auf kyrenischen Vasen und Münzen wiederkehren, hängen nach Studniczka mit der Örtlichkeit zusammen und sind „die Pflanzenwelt fördernde Luftgeister“, d. h. wohl reduzierte ältere Gottheiten der Urbevölkerung jener afrikanischen Gestadelandschaft.

Kyrene wurde um 630 v. Chr. von der dorisch besiedelten Insel Thera aus gegründet. Wenn nun aber die Ahnenfigur der Heroine aus Thessalien stammt, so liegt es nahe, mit Studniczka anzunehmen, „daß die Göttin Kyrene nicht erst als Eponyme ihrer Stadt entstanden, sondern als echte alte Göttin von den thessalisch-böotischen Theräern mitgebracht und neben ihrem Gatten Apollon zu Stadtherrin gemacht worden ist“.[51]) Wie so viele andere weibliche Archegeten, ist sie später neben Apollon zur Heroine herabgesunken, wozu namentlich die Konkurrenz einer verwandten panhellenischen Göttin, Artemis, mitgewirkt hat. „Der Löwenkampf ist ein prototypischer Mythos, der bei der Heroine D a s als einmaliges Ereignis auffaßt, was bei der Göttin der Ausdruck für ihre ständige Herrschaft über die Tierwelt war.“

In solchen jüngeren Gestalten ist der alte universelle Charakter der matriarchalen Göttin um eine wesentliche Seite verkürzt: um ihre Herrschaft über Tod und Leben der Stammesangehörigen. Sie ist nur mehr die Fruchtspenderin, nicht mehr die übermächtige Jenseitsfigur, der die Verstorbenen zufallen und unter deren Schutz diese in Grabdenkmälern wie der Stele von Dorylaion[52]) gestellt werden.

Erst als die matriarchale Ordnung der Geisterwelt patriarchalen Vorstellungen wich, entstanden jene wehrhaften und arbeitsamen männlichen Götter- und Heroengestalten, welche die Brut der Erde in ihrer tierischen, halbmenschlichen oder menschlichen (namentlich weiblichen) Erscheinung

[49]) L. c., Sp. 1723, Fig. 1.

[50]) L. c., Sp. 1730, Fig. 5.

[51]) Bachofen („Das Mutterrecht“, S. 156 ff.), welcher die literarischen Zeugnisse über die Stellung der Frau in Kyrene im Sinne seiner gynäkokratischen Theorie übertrieben und falsch aufgefaßt hat, sieht in der Stadtgründerin und allem, was nach seiner Meinung damit zusammenhängt, den Einfluß eines autochthonen Elementes, welches die Griechen erst auf dem Boden Libyens kennen gelernt hätten.

[52]) Athen. Mitt. XX, 1895, Taf. I.

darniederwarfen: Zeus, Apollon, Herakles, Perseus, Theseus und andere. In dieser Zeit sind die Erinnyen, Gorgonen, Harpyien, die Chimairen und alle übrigen weiblichen Fabelwesen nicht mehr, was sie einst waren, sondern nur noch Spuk- und Schreckgestalten, Fluch- und Todesdämonen, wegraffende oder menschenfressende Unholde.[53]) Von der alten Herrschaft über Tod und Leben ist ihnen nur das gehässige Amt von Urteilsvollstreckerinnen oder der Charakter blutrünstiger Menschenfeindinnen geblieben. Aber im äschyleischen Drama finden die Eumeniden trotz allem Schimpf, der auf ihrem Treiben und ihrem Äußeren lastet, ihre stolze Rechtfertigung als Vertreterinnen einer anderen Zeit, als altersgraue Dämonen, die der junge männliche Gott unbilligerweise „niederreitet“,[54]) die er bannt, ohne sie völlig vernichten zu können.

Eine andere Wirkung des Auftretens männlicher Gestalten im Kultus und in der Kunst ist die Verjüngung der Muttergestalt zur Jungfrau, zur Geliebten oder Gattin einer vorherrschenden männlichen Gottheit. Sie gewinnt dadurch an Schärfe der Bedeutung so viel, als sie an Universalität einbüßt. Die strenge Herrscherin über Tod und Leben wird zum liebenden und geliebten Weibe, zur Aphrodite oder Heroine, welche die Chariten mit Schönheit schmücken. Die ältesten Frauenfiguren sind, wenn sie nicht ein unförmliches Sakralgewand tragen, nackt, nicht um weibliche Schönheit darzustellen oder gar um sinnlich zu reizen, wie es die spätere Kunst verstanden hat, sondern um die Frau überhaupt als solche und als Mutter kenntlich zu machen, was vor allem auch der Gestus ausdrücken will.

Es scheint demnach, daß die bildende Kunst Europas in den beiden getrennt verlaufenden Bahnen der profanen und der religiösen Bildnerei folgende drei Stadien durchmessen hat:

---

[53]) Goethe ahnt das Richtige, wenn im zweiten Teil des „Faust“ die thessalische Erichtho sich, gegen Lucan. Pharsal. VI, 398—574, verwahrt, sie sei

„Nicht so abscheulich, wie die leidigen Dichter mich
Im Übermaß verlästern, — endigen sie doch nie
In Lob und Tadel —“

In der Tat sind die Kunstdichter bei ihrem Streben nach klaren Umrissen und Unterschieden zu Übertreibungen und Einseitigkeiten gezwungen, welche die alte Verschwommenheit und Vieldeutigkeit der Kultgestalten vernichten helfen.

[54]) *νέος δὲ γραίας δαίμονας καθιππάσω*, Äschyl. Eum. 150. Apollo ist nun wohl eigentlich kein reitender Gott; aber Äschylos wird mehr Grund gehabt haben, dieses Bild zu erwecken, als bloß die Kraft des Ausdruckes, welcher anstößig wäre, wenn er einen ganz fremden Zug herbeiführen würde. In altgriechischen Bildwerken erscheinen die Überwinder weiblicher Ungetüme öfter zu Pferde, z. B. Perseus mit der Gorgo Medusa, Bellerophon mit der Chimära, — die Unholdinnen beide Male unter dem Pferdebauch, also „niedergeritten“ — auf ausgeschnittenen Tonreliefs aus Melos, Millingen, Anc. unedit. Mon., S. II, Taf. 2, 3. (Müller-Wieseler, Denkmäler I, Taf. XIV, Fig. 51, 52. Vgl. R. Schoene, Griech. Reliefs, S. 59 ff. und Brunn, Sitzungsber. bayr. Akad. der Wissensch. 1883, S. 299 ff.) Das Reiten ist etwas Neues, für die männlichen Götter und Heroen Charakteristisches; darum darf auch Apollo im Chorlied der Eumeniden als Reiter gedacht werden.

I. Profane Kunst.	II. Religiöse Kunst.
(Zeichnung.)	(Plastik.)
1. Primärer Naturalismus: Einzelfiguren von Tier und Mensch.	1. Bildlose Stufe: Anikonische „Fetische“ (?)
2. Verknüpfung und Abkürzung: Bilderschrift und Ornament in rein geometrischen Formen.	2. Schematisch konventionelle Stufe: Einzelfiguren von Mensch und Tier („Idole“). Symbolismus.
3. Rückkehr zur Naturform: Geometrisch geregelter, höherer Naturalismus. Stilisiertes Tier- und Pflanzenornament.	3. Verknüpfung der Einzelfiguren zu Mischgestalten und Gruppen: Überwindung der schematischen Form.

Die erste und zweite Stufe gehören der prähistorischen und primitiven, die dritte der historischen und höheren Kunst an. Die älteste Stufe hatte noch kein geometrisches Ornament, sondern nur Anläufe dazu, und in beiden älteren oder primitiven Stadien gelangte die figurale Bildnerei nicht über Einzelfiguren hinaus. Warum das eine und das andere? Weil Kompositionen und Kombinationen nicht aus freier Phantasie entstehen, sondern aus einer Art sachlichem Zwang, der erst in jüngerer Zeit durch Komplikationen des technischen und des Geisteslebens hervorgebracht wurde.

An einem anderen Orte[56]) habe ich drei Stufen oder Richtungen des religiösen Lebens der primitiven Menschheit unterschieden und Theriotropismus, Geotropismus und Uranotropismus genannt, um die Hinneigung zur Tierverehrung, zum Erdmutterkult und zur Heiligung der Himmelskörper, besonders der Sonne, zu bezeichnen. Diese drei Richtungen herrschten nicht nur in den Zeitaltern, aus denen sich ihr Ursprung herschreibt. Die Tierverehrung charakterisiert zwar hauptsächlich das Jägertum, aus dem sie entsprungen ist, reicht aber noch weit über dieses Stadium hinaus. Der Erdmutterkult eignet dem Bauerntum, in dem er wurzelt, wird aber noch innerhalb dieser Wirtschaftsform eingeschränkt durch den Kult der Himmelskörper, der ebenfalls aus dieser Form erwächst. In der bildenden Kunst entsprechen diesen drei Richtungen des religiösen Lebens die Tierdarstellung, die Darstellung einer großen mütterlichen Gottheit und die Symbolik der Himmelskörper. Diese drei Klassen bildlicher Darstellungen finden sich mit ziemlich deutlichen Merkmalen symbolisch-religiöser Bedeutung in der Kunst der neolithischen, der Bronze- und ersten Eisenzeit Europas, d. h. im Zeitalter der reproduzierenden Wirtschaftsformen, des Bauerntums, und noch darüber hinaus. Im Zeitalter des reinen Jägertums blühte die naturalistische Tierdarstellung. Daraus folgt aber nicht, daß auch diese Kunst religiösen Charakters gewesen sein müsse und nur unter dem Einfluß übersinnlicher Vorstellungen entstanden sein könne. Denn bei

[56]) Natur- und Urgeschichte des Menschen II, 582—589.

der allgemeinen Hinneigung zur Tierwelt, wie sie dem Jägerstadium eigentümlich ist, muß notwendig auch der Kreis der profanen Kunst, wenn es eine solche gab, mit Tiergestalten bevölkert gewesen sein. Was hätte man denn sonst zeichnen sollen? Zur Tatsächlichkeit einer solchen Kunst können sich religiöse Vorstellungen später hinzugesellt und deren Ausübung praktisch beeinflußt haben.

Zweiter Teil.

Die prähistorische Kunst in Europa.

1. Die vorgeschichtlichen Altertümer.

a) Inhalt und Einteilung.

Vorgeschichtliche Altertümer sind aus vielen Teilen der Erde bekannt, und für große Länderräume ist auch die gleiche Abfolge vergangener Kulturperioden nachgewiesen wie für Europa. Aber kaum wird man jemals in anderen Ländern, selbst so begünstigten wie Indien, Ostasien oder den mittleren Teilen Amerikas, einen so stufenreichen Verlauf der Vorgeschichte verfolgen können, wie in Europa und im nahen Orient. Das liegt wohl nicht nur an dem Mangel genügend eingehender Untersuchungen, sondern größtenteils an dem tatsächlichen Vorzug einer reicher abgestuften Entwicklung im Westen der alten Welt. Die folgende tabellarische Übersicht zeigt diesen Stufenbau, wie er sich nach dem heutigen Stande der Forschung darstellt.

I. Steinzeit.

A. Paläolithisches Zeitalter.

(Ältere Steinzeit. Zeitalter der geschlagenen Steinwerkzeuge.)

1. Altpaläolithische Zeiten.

(Zeiten der Faustwerkzeuge und der niederen parasitischen Wirtschaft.)

a) Vor-Chelles-Periode (Zeit des unentwickelten Faustkeils);
b) Chelles-Periode (Zeit des rohen Faustkeils);

c) Acheul-Periode (Zeit des verfeinerten Faustkeils);
d) Moustier-Periode (Zeit des degenerierten Faustkeils).

2. Jungpaläolithische Zeiten.
(Zeiten der Stichwaffen, der Schnitzerei und der höheren parasitischen Wirtschaft.)

a) Aurignac-Periode (Zeit der ältesten geschnitzten Stichwaffen);
b) Solutré-Periode (Zeit der besten gemuschelten Stichwaffen aus Stein);
c) Madeleine-Periode (Zeit der Rengeweih-Harpunen);
d) Mas d'Azil-Periode (Zeit der Hirschgeweih-Harpunen).

B. Neolithisches Zeitalter.
(Jüngere Steinzeit. Zeitalter der geschliffenen Steinwerkzeuge.)

1. Frühneolithische Zeiten.
(Protoneolithische, mesolithische oder Übergangszeiten.)

a) Ältere Campigny-Periode (Maglemosezeit des Nordens);
b) Jüngere Campigny-Periode (Kjökkenmöddingerzeit des Nordens).

2. Vollneolithische Zeiten.

a) Hoch- oder rein neolithische Periode, ca. 4000—2500 v. Chr.;
b) Spätneolithische oder äneolithische Periode, ca. 2500—1900 v. Chr.

II. Bronzezeit.
(Frühgeschichtliche Zeit des Orients, letzte vorgeschichtliche Südeuropas, vorletzte des Nordens.)

1. Frühe Bronzezeit.
(Zeit der einfacheren, noch wenig differenzierten Formen, zum Teil identisch mit der spätneolithischen Zeit.)

a) Orient (frühdynastische Zeit und altes Reich Ägyptens) 3300 bis 2000 v. Chr.;
b) Kreta (altminoische Zeit) 3300—2100 v. Chr.;
c) Ostgriechenland (prämykenische Zeit) 2500—1700 v. Chr.;
d) Italien (Remedellostufe und ältere Terramaren) 2500—1850 und 1850—1625 v. Chr.;
e) Spanien (El Argar-Stufe) 2500—2000 v. Chr.;
f) West- und Mitteleuropa (Übergangszeit und ältere Bronzezeit) 2500—1900 und 1900—1600 v. Chr.;
g) Nordeuropa (Kupferzeit und älteste Bronzezeit) 2500—1900 und 1900—1600 v. Chr.

2. Mittlere Bronzezeit.
(Älteres bel-âge du bronze, Zeit der höher differenzierten Formen.)

a) Orient (mittleres Reich Ägyptens) 2000 —1600 v. Chr.;
b) Kreta (mittelminoische Zeit) 2100—1600 v. Chr.;

c) Ostgriechenland (frühmykenische Zeit) 1700—1550 v. Chr.;
d) Italien (jüngere Terremaren) 1625—1325 v. Chr.;
e) West- und Mitteleuropa (mittlere Bronzezeit) 1600—1300 v. Chr.;
f) Nordeuropa (zweite Bronzezeitstufe) 1600—1400 v. Chr.

3. Späte Bronzezeit.
(Jüngeres bel-âge du bronze, in Nordeuropa nur Schluß der älteren Bronzezeit.)

a) Orient (neues Reich Ägyptens) 1600—1100 v. Chr.;
b) Kreta (spätminoische Zeit) 1600—1200 v. Chr.;
c) Ostgriechenland (mittel- und spätmykenische Zeit) 1550—1250 v. Chr.;
d) Italien (vorletzte und letzte Bronzezeitstufe) 1325—1125 v. Chr.;
e) West- und Mitteleuropa (jüngere Bronzezeit) 1300—900 v. Chr.;
f) Nordeuropa (dritte Bronzezeitstufe) 1400—1050 v. Chr.

III. Eisenzeit.

(Zeiten der geschichtlich bekannten alten Völker Europas ca. 1000 vor bis 1000 nach Chr. Geb.)

1. Frühe Eisenzeit, ca. 1000—500 v. Chr.
a) Frühgeschichtliche und archaisch-klassische Zeit in Südeuropa;
b) Hallstattperiode in Mitteleuropa;
c) Jüngere Bronzezeit in Nordeuropa.

2. Mittlere Eisenzeit, ca. 500 v. Chr. bis um Chr. Geb.
a) Hochklassische Zeit im Mittelmeergebiet;
b) La Tène-Periode in West- und Mitteleuropa;
c) Ältere (vorrömische) Eisenzeit in Nordeuropa.

3. Spätere Eisenzeit, von Chr. Geb. bis um 1000 n. Chr.
a) Spätklassische Zeit und frühes Mittelalter in Süd- und Mitteleuropa;
b) Jüngere (römische und nachrömische) Eisenzeit in Nordeuropa.

Dieses chronologische System wird noch manche Bereicherung und Berichtigung erfahren, auf die es hier nicht ankommt. Die absoluten Jahresdaten sind nur approximativ zu nehmen und für die älteren Zeiten teilweise noch strittig. Aber in den Hauptzügen steht dieser Stufenbau fest gegen alle „Bedenken“ mit grundstürzender Tendenz, wie sie von rückständigen, inkompetenten Kritikern vereinzelt noch immer vorgebracht werden. Wer uns fragt, woher wir diese Sicherheit nehmen, dem antworten wir: Geh' hin und lerne; lerne vor allem auch den Unterschied in den Forschungswegen und Methoden der einzelnen Wissenschaften kennen.

Jene reich abgestufte und in den einzelnen Länderräumen Europas so mannigfach differenzierte Entwicklung findet ihre noch buntere Fortsetzung in den geschichtlichen Zeiträumen. Die Geschichte Europas entfaltet sich all-

mählich zur Hauptgeschichte der bewohnten Erde, in die deren Nebengeschichten alle münden oder von der sie ihren Ausgang nehmen. Daß es so kommen mußte, wird man mit Fug und Recht schon in der Vorgeschichte unseres Kontinents erkennen dürfen.

b) Vergleichung mit anderen Zeugnissen.

(Rezente Primitive—Kinderpsyche.)

Der Vorzug der prähistorischen Denkmäler vor anderen Zeugnissen über die Anfänge der Kultur beruht nicht nur auf dem hohen Alter jener Denkmäler, sondern auch auf deren gesicherter Altersfolge in den gleichen Länderräumen. Nur die Prähistorie konnte beweisen, daß niedrige Kultur keine Folge der Entartung, sondern der natürliche ältere Zustand der Menschheit ist. Neben den prähistorischen Altertümern kommen literarische, sprachenwissenschaftliche und völkerkundliche Zeugnisse in Betracht, am wenigsten wohl die in verschiedenartiger Überlieferung erhaltenen geschriebenen Urkunden, die nur für kleine und späte Zeiträume der Vorgeschichte noch mitzureden haben. Daher versucht es auch wohl niemand mehr, die Urgeschichte auf Grund literarischer Quellen zu schildern. Die sprachwissenschaftlichen Zeugnisse leiten etwas sicherer und etwas weiter zurück; aber auch mit ihnen kommt man bald an eine Grenze, wo man nicht mehr weiß, auf welche Zeit, welchen Ort oder gar auf welchen Gegenstand sie sich beziehen, so daß deren Kombination mit den archäologischen Tatsachen keine einwandfreien Ergebnisse liefert.

1.

Am häufigsten unternimmt es die Völkerkunde, den ältesten Gang der menschlichen Kultur ausschließlich mit ihren Mitteln darzustellen, indem sie die Ergebnisse der prähistorischen Forschung ganz unberücksichtigt läßt oder nur nebenher in Betracht zieht. Daraus kann so wenig Gutes entstehen, als wenn ein Zoologe die Geschichte der Tierwelt ohne Beachtung der Paläontologie schreiben wollte. Mancher rechtfertigt sich mit einer abfälligen Kritik dieses „Haufens fragmentarischer Erzeugnisse“, wie E. Große die prähistorischen Altertümer nannte, und bemäntelt in Wirklichkeit nur seine Unwissenheit, da die Beherrschung dieses Zweiges der Archäologie jetzt allerdings schwieriger geworden ist, als sie früher war.

Auch Wilhelm Wundt versuchte in seinen „Elementen der Völkerpsychologie“ (Leipzig 1912), die Urgeschichte der Menschheit mit Außerachtlassung der archäologischen Dokumente zu schildern, und kam dadurch zu so seltsamen Ansichten, wie daß die Buschmannskunst auf den Einfluß verirrter europäischer Maler zurückzuführen sei (!). Wundt schöpfte nämlich aus der Ethnologie der rezenten Naturvölker die Überzeugung, daß alle naturalistische Darstellung sekundären Ursprungs und erst aus der Umdeutung bildloser geometrischer Ornamente entstanden sei. Diese wäre das absolut Anfängliche und Ursprüngliche in der bildenden Kunst. Hierauf habe zuerst die Phantasie in jenen Zeichnungen etwas anderes erblickt und die Kunst sodann dieses andere wirklich herauszubilden versucht. Wir werden darauf im dritten Teile zurückkommen. Dazu paßt nun weder die Buschmannskunst, noch die der paläolithischen Jägerstämme. Sonit kann jene nur das Pro-

dukt fremder Einflüsse aus einem höheren Kulturkreise sein; wie sich aber die naturalistische Kunst der Rentierjäger dazu schickt, wird nicht gesagt, da eben von ihr keine Rede ist.[1])

Noch sind die Ansichten der Ethnologen selbst über die kulturhistorische Bedeutung der Primitiven der Gegenwart sehr geteilt. Die einen halten sie für echte und unverfälschte, überlebende Vertreter der älteren Menschheit und jener Entwicklungsstufen, deren Alter und Altersfolge die Prähistorie nachweist. Bei dieser Auffassung, welche die allgemeinere ist, bildet die archäologische Forschung, ob man will oder nicht, doch wieder den Leitfaden zur Abstufung der rezenten Kulturtypen, und diese erscheinen als Parallelen zu den alten Formen, nicht umgekehrt. Dagegen bemühen sich andere Ethnologen und Anthropologen, eine Art Dichotomie in der körperlichen und geistigen Entwicklung der gesamten Menschheit nachzuweisen. Sie unterscheiden in der Gegenwart hirnarme und hirnreiche (stenozephale, stenenzephale und euryzephale, euenzephale) oder „Stand"- und „Wandervölker". Die ersteren sind, wenigstens in der alten Welt, größtenteils dunkler gefärbt und mehr im Süden, die letzteren heller gefärbt und mehr im Norden verbreitet. Mancher namhafte Gelehrte sieht in diesem Unterschied zugleich den von Entwicklungsunfähigkeit und Entwicklungsfähigkeit und läßt diese Verschiedenheit der Schicksalsbestimmung nicht erst mit der Zeit eintreten, sondern von Anbeginn her, vielleicht in polygenetischer Verschiedenheit der Abstammung, begründet sein. Dies mag hier dahingestellt bleiben. Über Folgendes aber kann kein Zweifel sein: besäßen wir von den vorgeschichtlichen Menschengruppen so genaue Kunde wie von den Primitiven der Gegenwart, so hätten uns diese über die Anfänge der Kultur nichts mehr zu sagen. Denn an abolutem kulturgeschichtlichem Wert sind diese Primitiven der vorgeschichtlichen Menschheit nicht gleichzusetzen. Jene sind in primitiven Verhältnissen gealtert — von diesen wissen wir, daß sie aus solchen herausgewachsen sind oder sich in denselben wenigstens nicht mehr fortgepflanzt haben. Es ist nicht wahrscheinlich, daß ein Jahrtausende langes Verharren auf einer und derselben Kulturstufe ohne weitere Wirkung sein sollte. *Πάντα ῥεῖ!* Das Entscheidende für die Schicksale der Menschengruppen sind die Weltlage ihrer Wohnsitze mit allen Einflüssen, die sich daran knüpfen, und die Natur des Bodens, den sie innehaben. Ist die erstere

[1]) Wie andere Ethnologen spricht auch Wundt von einem „Holzzeitalter", das der Steinzeit vorausgegangen sei. Für die älteste Jagdwaffe hält er nicht den Wurfspeer, sondern Pfeil und Bogen, von denen zuerst der Bogen, dann der Pfeil (!) entstanden sei. Alle Primitiven hätten Bogen und Pfeil erfunden und besessen (?); die Australier, die ihn nicht kennen, sondern mit Wurfspeeren jagen, seien keine Primitiven. Der Pflug sei aus dem Räderwagen entstanden (?). Das Wesen der älteren Zeiten liege in der Bedürfnisbefriedigung, das der jüngeren in Kunst und Wissenschaft. Die Kunst der früheren Zeitalter äußere sich hauptsächlich in der Verzierung von Gebrauchsgegenständen (?) und im Körperschmuck, wobei fast immer eine vermeintliche Zauberwirkung mitspiele. Erst in den jüngeren Zeiten spielen andere ästhetische Absichten eine Rolle. Wir führen das an, um zu zeigen, wie nötig es auch der philosophischen Betrachtung der Urzeit wäre, sich mit den Tatsachen der Prähistorie nicht auf Schritt und Tritt in Widerspruch zu setzen.

nicht derartig, daß sie im Fortschritt ihrer Entwicklung primitiven Verhältnissen entrissen werden, so bleibt ihnen nichts übrig, als sich an die Natur ihres eigenen Bodens zu wenden. Dieser bestimmt den überhaupt erreichbaren Kulturgrad. Von dem Moment an, wo sich der Mensch mit diesem gebenden Faktor endgültig auseinandergesetzt hat, pflanzt er sich nur mehr physisch fort. In der geistigen Potenz müßte aber ein absoluter Stillstand eintreten, wenn die Primitiven von heute die treuen Bilder unserer Ahnen sein sollten. Es frägt sich, ob dies möglich ist? Früher soll der Mensch Erfinder gewesen sein, — jetzt auf einmal ist ihm dieses Gebiet verschlossen. Die anregende Gewinnung und Übertragung neuer Kulturgüter ist unmöglich geworden. Dadurch wird ein Überschuß an Kraft frei, und es muß zugleich ein Bedürfnis eintreten, welches seine Befriedigung in einer zwar unmerklichen, aber darum nicht unwirksamen Veränderung des erreichten Kulturstandes findet.

Aus dieser Veränderung resultiert die Unzähmbarkeit der Primitiven von heute. Die alten Rassen können nicht ganz so gewesen sein, weil sie sich sonst nicht in Kulturrassen verwandelt hätten. Es gibt ein Greisenalter der niedrigen Kultur sowie es eine Jugend derselben gegeben hat. Auch der Australier hat eine Geschichte gehabt, aber sie liegt jetzt weit hinter ihm. Es muß dem Besonnenen widerstreben, die Einzelheiten anzuführen, welche als sekundärer, antisozialer Erwerb einer zerstörenden Erfindungsgabe jenes kindischen Greisentums angesehen werden dürfen, weil niemand sagen kann, daß solche Laster nicht auch in der Urzeit schon geherrscht haben. Die stumpfsinnige Trägheit, sexuelle Perversität oder Raffinements dieser Art, endlich die „gedankenlose Leichtfertigkeit", mit welcher aus Furcht vor Schmerz der befruchtete Menschenkeim zerstört, Neugeborene aus Nahrungssorge getötet werden, sind solche Erscheinungen.

„Darin liegt denn auch," sagt Peschel (Völkerkunde,[2] S. 155), „die wahre Ursache des Aussterbens so vieler bunter Menschenrassen, daß kein neues Geschlecht mehr unter ihnen keimt. Es ist die Abnahme von Geburten, welche das Abschiednehmen von Völkerstämmen befördert."

Solche Erscheinungen mag es wohl zu allen Zeiten gegeben haben, aber sie müssen immer von denselben Folgen begleitet gewesen sein. Seit es verschiedene Menschenrassen gibt, d. h. seit den ältesten Zeiten, die uns archäologisch zugänglich sind, müssen Trägheit, Feigheit, verkehrte Sinnenlust und hartnäckiges Festhalten an ererbten Gewohnheiten den Rückgang der Bevölkerung, bei welcher diese Eigenschaften herrschten, herbeigeführt haben, während die Besitzer entgegengesetzter Qualitäten im Kampfe um ein höheres Dasein entweder Sieg oder Untergang gefunden haben. Entwicklungsfähige Primitive, wie gerade die, aus welchen unsere Kulturrassen hervorgegangen sind, kann es daher wohl nicht mehr geben.

Seit es physisch verschiedene Menschenrassen gibt, muß es auch geistig verschiedene geben; denn es ist nicht glaubhaft, daß Schädel von typisch verschiedener Form typisch gleiche Denkorgane enthalten haben. Welches nun

auch die Ursachen der äußerlich sichtbaren Differenzierung sein mögen, so viel ist gewiß, daß heute in jedem echten Chinesenschädel ein Chinesengehirn, in jedem echten Negerschädel ein Negergehirn stecken muß. Es mag schwer sein, die Konsequenzen davon wissenschaftlich nachzuweisen; aber vorhanden müssen sie sein und dürfen daher nicht abgeleugnet werden. Die Annahme einer gleichen natürlichen Veranlagung aller heutigen Menschenrassen ist keine Hypothese, sondern eine praktische Supposition zur Vereinfachung des Kalküls mit bekannten Größen, also eine Art zweckmäßigen Dogmas, aber sie kann nicht den Gegenstand wissenschaftlicher Überzeugung bilden.

Diese Ansicht hat nichts gemein mit der von religiösen oder dichterischen Überlieferungen inspirierten „Entartungshypothese". So lange uns die eigene Jugendzeit in goldenem Lichte erscheinen wird, d. h. so lange wir Menschen sind, werden wir auch an ein goldenes Zeitalter der Urmenschheit glauben, — aber es wird auch immer nur ein Glaube sein. Dieser Glaube ist unausrottbar und bricht sich auch in der Wissenschaft immer wieder Bahn. Unsere hervorragendsten Ethnologen sehen keinen Unterschied zwischen wirklichen und scheinbaren Anfängen, welchen sie doch selbst mit Schmerz ein baldiges Ende prophezeien müssen. Ihre Auffassung der Naturvölker ist eine Art von wissenschaftlich gewitzigtem Rosseauschem Idealismus.

Dem gegenüber erklären wir die Primitiven der Gegenwart nicht für entartet, sondern für verarmt. Sie sind verarmt durch Ausscheidung der stärkeren Elemente. Heute stehen uns nur schwache Primitive gegenüber, während in der Urzeit sowohl stärkere und schwächere Elemente innerhalb der einzelnen Stämme, als auch stärkere und schwächere Stämme nebeneinander zu finden gewesen sein müssen. Der Volksboden ist ausgelaugt, an Stelle der Aktivität ist die Passivität getreten. Von Hause aus gibt es wohl keine passiven oder „weiblichen" Völker, wie seinerzeit Bismarck die Gegner der Deutschen nannte, aber die Völker können passiv werden durch den Verlust ihrer aktiven Elemente. Auch darin unterscheidet sich die historische Auffassung primitiver Völker von der ethnologischen, daß der Historiker für das wirkliche Herabsinken von einer früher erreichten höheren Kulturstufe, wie es bei den nordamerikanischen Indianern der Fall war, archäologische Zeugnisse, wie die Mounds, fordert und auch wohl sucht, während der Ethnologe sich begnügt, auf die überraschende Gleichförmigkeit des Kulturbesitzes primitiver Völker hinzuweisen, welche sich nicht erklären ließe, wenn diese entartet wären. Es wird aber eine Zeit kommen, wo man für die Vergangenheit der gegenwärtigen Wildstämme nicht nur spärliche literarische Urkunden und sprachwissenschaftliche Dokumente, sondern auch die Ergebnisse unmittelbarer Bodenuntersuchung, d. h. archäologische Zeugnisse, zu Rate ziehen wird. Jene „vollkommene Harmonie", von der die ganze Kultur des Wildstammes in feuchter Frische erglänzt, ist trügerisch. Sie ist eine nur ästhetisch, nicht wissenschaftlich befriedigende Tatsache; denn sie

muß nicht notwendig auf die spontane und autochthone Entstehung aller Einzelheiten zurückgehen.

Sie kann auch zurückgehen auf die in jedem mehr oder minder abgeschlossenen Kulturgebiet still wirksame Macht der Abtönung des Gesamtbildes, wodurch zuletzt alles in die Nuancen einer einzigen Grund- und Bodenfarbe getaucht erscheint. Das bleibt eben noch zu untersuchen. Auch der Prähistoriker hat es in der Regel mit Kulturbildern von einheitlich abgetönter Färbung zu tun, und auch hier hat die Neigung geherrscht — wie sie denn außerhalb der eigentlichen Fachkreise noch heute besteht — große, räumlich abgeschlossene Erscheinungen, wie die nordische Bronzezeit oder die mitteleuropäische Hallstattkultur, als bloß in sich zusammenhängende, nach außen unabhängige Kulturtriebe zu erklären. Allein alle Versuche, dies zu beweisen, sind bisher gescheitert, weil das verhältnismäßig kleine und leichter zugängliche, auch stofflich beschränktere Gebiet der europäischen Altertümer eine Intensität und einen methodischen Betrieb der Forschung gestattete, die uns vor solchen Deduktionen schützten, indem sie uns zwangen, den kritischen Weg zu betreten und die einzelnen Kulturbilder, unbeirrt durch ihre Grundstimmung, chronologisch zu ordnen und analytisch zu untersuchen.

Alle Einwendungen, welche sich aus dem Standpunkt des Historikers gegenüber der Völkerkunde ergeben, können die Tatsache nicht erschüttern, daß uns die Ethnologie der Naturvölker den einzigen Weg bietet, auf dem wir zu einer vollen und reellen Anschauung primitiven Menschendaseins gelangen können. — Allein die vollste Überzeugung hievon darf uns nicht in der Meinung wankend machen, daß nur durch eine Verbindung der historischen Methode und der historischen Fakten mit jenem Wege eine beglaubigte Urgeschichte der Menschheit geschaffen werden kann.

2.

Zweitens muß hier jener zwiespältigen Auffassung gedacht werden, der die völkerkundlichen Tatsachen als Zeugnisse kulturgeschichtlichen Herganges in getrennten Lagern der ethnologischen Forschung heute unterworfen sind. Dem alten Grundgedanken von der Gesetzmäßigkeit der menschlichen Entwicklung ist in einer neuen Richtung, der sogenannten „Kulturkreisforschung" lebhafte Gegnerschaft erwachsen. Und wirklich hat ein Führer dieser neuen Richtung, Fr. Gräbner, nicht Unrecht, wenn er findet, daß die Ethnologie keinen günstigen Boden darbietet für die Untersuchung der Frage nach dem Vorhandensein von Entwicklungsgesetzen.

„Denn ihr zeitlich flächenhafter Stoff läßt nur in ganz geringem Maße kulturgeschichtliche Vorgänge in ihrem zeitlichen Verlaufe unmittelbar erkennen; diese Vorgänge, deren gesetzmäßiges Verhalten untersucht werden soll, müssen vielmehr selbst erst aus den Ergebnissen rekonstruiert werden." In der Prähistorie steht die Sache wesentlich anders. Hier ist die Hauptordnung eine chronologische, die sich in die Tiefe der Zeiten erstreckt und zahlreiche, zeitlich geschiedene, wenn auch verhältnismäßig magere Kulturbilder erkennen

läßt. „Trotzdem glaubte man früher gerade in der Völkerkunde das reichste Studienmaterial für die Gesetze des Kulturgeschehens, besonders auch die Entwicklungsgesetze gefunden zu haben. Die zahlreichen Übereinstimmungen im Kulturbilde verschiedener, oft weit getrennter Erdgebiete schienen nur als Glieder gleichgerichteter, gesetzmäßig verlaufender Entwicklungsreihen verständlich. Die nicht übereinstimmenden Kulturbilder faßte man in der Hauptsache als verschiedene Querschnitte durch die einheitliche Entwicklung und durfte so hoffen, durch richtige Aneinanderreihung dieser Querschnitte den Typus, damit aber auch die Gesetzmäßigkeit des Entwicklungsverlaufes herauszuarbeiten." (Fr. Gräbner, „Ethnologie", in Hinneberg, „Kultur der Gegenwart" III, V.)

Der deduktive Charakter der ethnologischen Kulturgeschichtsforschung älteren Stiles ist hiemit scharf und richtig bezeichnet. Allein die Kulturkreisforschung, welche heute an die Stelle jener älteren Richtung treten will, stellt sich keineswegs auf einen Boden von größerer Sicherheit, indem sie sich ganz auf die „Möglichkeit einer anderen Deutung der Kulturparallelen" stützt, auf die Zulässigkeit der Annahme weitreichender geschichtlicher Zusammenhänge, Wanderungen und Entlehnungen, die auch wieder erst aus den Tatsachen jener Kulturgleichungen erschlossen werden sollen.

„Solchen historischen Tatsachen nachzugehen," meint K. Th. Preuß, „wäre freilich für begrenzte geographische Gebiete dringendes Erfordernis" — das hat man in der prähistorischen Archäologie der Mittelmeerwelt längst erkannt und darnach geforscht — „hieße aber für die ganze Erde... ein Meer von Hypothesen zur Grundlage nehmen und den Teufel mit Beelzebub austreiben. Die Ethnologie darf nicht, wenn sie sich nicht selbst umbringen will, einen historischen Zusammenhang für die ganze Menschheit annehmen, derart, daß sämtliche Ähnlichkeiten als Entlehnungen und Beweise eines historischen Zusammenhanges aufgefaßt werden. Das wäre nichts weiter als die Fabrikation eines blutleeren Organismus, mit dem man in Wirklichkeit nichts anfangen kann. Welche bittere Ironie läge z. B. darin, mit professoralem Ernst untersuchen zu wollen, an welcher Stelle der Erde der Animismus, der überall auf der Welt zu Hause ist, zuerst erfunden und wie er über die Erde gewandert sei. Wir müssen vielmehr den Mut haben, zu bekennen, daß unser Wissen bei weitem nicht ausreicht, um historische Zusammenhänge über die ganze Welt hin festzustellen, daß wir ähnliche Erscheinungen einerseits nicht als Urgut der Menschheit, beziehungsweise als Entlehnung, andererseits nicht als selbständige Entstehungen zu erweisen vermögen und selbst dann, wenn wir es in manchen Fällen könnten, der historische Zusammenhang nicht klarer werden würde." (Die geistige Kultur der Naturvölker, S. 5 f.)

Die Wortführer der Kulturkreislehre betrachten diese neue Richtung als Element eines radikalen Umschwunges, der sich seit der letzten Jahrhundertwende nicht nur in der Ethnologie, sondern auch auf anderen Geistesgebieten vollzieht.

„Die ersten Perioden der neuen Völkerkunde," sagt Fr. Gräbner a. a. O., „standen zweifellos unter dem überwiegenden Einfluß der Naturwissenschaften, eine Folge nicht nur der naturwissenschaftlichen Vorbildung der meisten Ethnologen, sondern auch des glänzenden Aufschwunges der Naturwissenschaften überhaupt. Der Entwicklungsgedanke wurde mit deutlich naturwissenschaftlicher Färbung übernommen; die Forderung streng induktiver Methode deutet in derselben Richtung.... Eben um die Jahrhundertwende macht sich dagegen bekanntlich eine Reaktion geltend. Wie die Philosophie wieder zu Ansehen kommt, so wird in den übrigen Geisteswissenschaften, besonders in der Geschichtswissenschaft selbst, der eingedrungene naturwissenschaftliche Geist zurückgedrängt. Vom Aufsuchen des Typischen in den Vorgängen wendet sich das Interesse wieder mehr den verschlungenen Beziehungen, der Mannigfaltigkeit der einzelnen ursächlichen Zusammenhänge

zu. Diese Emanzipation macht sich denn auch in den jüngeren Geisteswissenschaften geltend, in sehr ähnlicher Weise bei Prähistorie und Ethnologie...."

Diese Darstellung spricht unbewußt und unbeabsichtigt ein ziemlich einschränkendes Urteil über den Wert der neuen Richtung. Zumal wenn sie von einem Wechsel des „Interesses" spricht, das sich von der naturwissenschaftlichen zur geschichtlichen Betrachtung der Kulturvorgänge gewendet habe: „zurückgewendet" könnte man sagen; denn das ist wirklich „eine Reaktion", die mit verbesserten Mitteln auf eine alte, beschränkte Auffassung, wie sie vor der Begründung der modernen Ethnologie und Prähistorie herrschte, zurückgreift. „Emanzipation vom naturwissenschaftlichen Geiste," von „der Forderung streng induktiver Methode", — diese Eingeständnisse bezeichnen scharf genug die Wege, auf denen man jener neuen Richtung nicht folgen kann. Und warum diese völlige Abkehr von der alten Richtung, diese Verwerfung naturwissenschaftlichen Denkens in seiner Übertragung auf einige dazu besonders geeignete Geisteswissenschaften? Hat die ältere Richtung etwa Fiasko gemacht? Dazu war ihr gar nicht die Zeit vergönnt. Sie hat, wie alle siegreich vordringenden Geistesströmungen, einige Übertreibungen hervorgebracht, die man ruhig ihrem Schicksal hätte überlassen können. Und sie hat anderseits nicht alle Erwartungen erfüllt, die man mit Unrecht und Torheit an den Triumph der Naturwissenschaften knüpfen zu dürfen glaubte. Deshalb und weil eine neue Generation heranwuchs, die eine eigene, neue Welt für sich in Anspruch nahm, versucht man heute unter dem Beifall eines urteilslosen Publikums, das Kind mit dem Bade auszuschütten, den Wert der Naturwissenschaften herabzusetzen und die „Philosophie" wieder hochzubringen, deren Vertreter uns solche Erkenntnisse vermitteln, wie daß am Südpol alle Organismen verbrennen müssen, daß in Australien ein Volk von Affenmenschen lebe, das in Pfahlbauten wohne, u. dgl. Eine so weitgehende Emanzipation von den Tatsachen der Erfahrung werden die Anhänger der Kulturkreislehre wohl nicht billigen; aber sie liegt doch auch im Verzicht auf Induktion und Empirie, und Gefährlicheres, weil minder Abenteuerliches kann leicht herauskommen, wenn man auf so ungebundenen Pfaden nach einer „Weltgeschichte" im wahren Sinne des Wortes strebt.

Zu unserem bescheidenen Glück und Vorteil haben wir keine Weltgeschichte der Kunst im Auge, sondern nur die Vorgeschichte der bildenden Kunst in Europa, also einen kleinen Erdraum, in dem die Kulturkreise und ihre gegenseitigen Beziehungen verhältnismäßig leicht zu erkennen sind und vor allem die zeitliche Abfolge der einzelnen Kulturbilder hinlänglich festgestellt ist. Trotzdem wird sich daraus keine Geschichte im engeren Sinne ergeben. Diese Erkenntnis soll uns aber nicht abhalten, nach Möglichkeit naturwissenschaftlich zu verfahren, d. h. induktiv vorzugehen, das Typische und Gesetzmäßige in den Vorgängen aufzusuchen und die vieldeutigen „verschlungenen Beziehungen", die „Mannigfaltigkeit der ursächlichen Zusammenhänge" dorthin zu verweisen, wohin sie gehören, in das Gebiet der Hypothese.[2])

[2]) Wenn man in so diametral entgegengesetztem Sinne verstanden (oder mißverstanden) wird, wie es meinem Vortrag über die Anfänge der bildenden Kunst auf dem Berliner

3.

Noch weniger unbedenklich als die ethnologische Kulturkreislehre erscheint uns eine andere moderne Forschungsrichtung, die sich die Rekonstruktion der Urgeschichte, ja eine ganz neue Konstruktion der Weltgeschichte, zum Ziel gesetzt hat. Es ist die spekulative Beschäftigung mit der Kinderseele und deren künstlerischen Äußerungen unter der Voraussetzung eines Parallelismus zwischen der phylogenetischen und der ontogenetischen Entwicklung, wobei jene durch die älteren und neueren Naturvölker, diese durch die Kinder vertreten ist. Diesen oft behaupteten Parallelismus findet Konraad Lange (Das Wesen der Kunst [2], S. 33) schon deshalb zweifelhaft, weil auf das Individuum unserer Zeit von frühester Jugend an unkontrollierbare Einflüsse einwirken, die bei der primitiven Menschheit wegfallen. Mit entsprechender Modifikation gilt das gleiche von den neueren Naturvölkern und von den jüngeren Phasen der prähistorischen Kultur. Auch K. Th. Preuß (Die geistige Kultur der Naturvölker, 1914, S. 7) bemerkt, daß das Heranziehen der Kinderpsyche für das Verständnis ethnologischer Probleme leicht schädlich werden könne, „da die Einwirkung der Umgebung auf das Kind meist nicht genügend berücksichtigt wird. Exakte Beobachtungen und Vergleichsmaterialien sind bis jetzt noch sehr selten“.

Unter den Motiven, mit denen Lamprecht die Heranziehung der Kinderspiele und Kinderzeichnungen als kunstgeschichtliches Kriterium rechtfertigt, entbehrt das Argument, welche sich auf die Prähistorie bezieht, jeder tatsächlichen Berechtigung. Er sagt in einem Vortrag über diesen Gegenstand (vgl. den zitierten Bericht, S. 77): „Nehmen Sie die Kunst der Prähistorie und der Völkerkunde, so bietet sie bekanntlich, wenigstens für den Historiker, alsbald die außerordentliche Schwierigkeit, daß sie *nicht datiert* ist. Absolute oder wenigstens *relative Chronologie* ist die erste Forderung, die der Historiker an den von ihm zu bearbeitenden Stoff stellen muß. Prähistorie und Völkerkunde sind mithin in der Entwicklungsgeschichte für jede Art von geschichtlicher Betrachtung ein Roh-

Kongreß für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft 1913 widerfahren ist, braucht man dagegen kaum zu protestieren; es genügt, jene kontradiktorischen Auffassungen einfach zu registrieren. K. Busse fand (Bericht 1914, S. 218): Hoernes bekennt sich als entschiedener Anhänger der naturwissenschaftlich orientierten Kulturkreislehre, die statt der Historisierung bloß eine Lokalisierung nach Provinzen anstrebt und die Frage nach dem Ursprunge der Kulturformen zugunsten ihrer Wanderungen und sekundären Beziehungen untereinander vernachlässigt. Wir sind evolutionistisch gesinnt ... usw.“ Ganz anders verstand mich K. Lamprecht (ebenda S. 221). Nach ihm liegt mir der Völkergedanke (nicht Elementargedanke) Bastians und die neue kulturgeschichtliche Auffassung von der Eigenliebe der Völker innerhalb ihrer kulturgeschichtlichen Entwicklung (das soll wohl die Kulturkreislehre sein) fern, und ich betrachte daher konsequenterweise die prähistorische Entwicklung als ein zusammenhängendes Ganzes, obwohl ... usw.“ Wenn man nicht genau wüßte, was man selber meint, könnte man durch solche Urteile darüber in Zweifel geraten. In diesem Falle bin ich nicht und schließe aus solchen Mißverständnissen vielmehr auf die Richtigkeit eines Weges, der allen unreifen und einseitigen Konstruktionen und Deduktionen sorgfältig ausweicht.

material, das, wenn nicht eine relative Chronologie eingeführt wird, als schwer brauchbar bezeichnet werden muß. In dieser Lage . . . bot sich nun die Bearbeitung der Kinderkunst als rettender Ausweg an . . ." usw. Soweit sich diese Sätze auf die Prähistorie und das Fehlen einer relativen Chronologie in derselben beziehen, sind sie total unrichtig; darüber ist unter Sachkundigen kein Wort zu verlieren. Dagegen aber muß man ernste Verwahrung einlegen, daß nunmehr, nach der rettenden Heranziehung der Kinderkunst, „Völkerkunde, wie Prähistorie einer allgemeinen relativen Chronologie unterworfen erscheinen", daß sie dadurch „überhaupt in den geschichtlichen Zusammenhang eingeordnet und vom kulturhistorischen Standpunkte aus Teile der einen großen und unteilbaren Geschichtswissenschaft geworden sind". Damit soll die Möglichkeit einer historischen Auffassungsweise größten Stils gewonnen sein und die ersten Umrisse einer von aller Weltgeschichte der Vergangenheit weit abweichenden Universalgeschichte am Horizont einer nahen Zukunft erscheinen. Vom Standpunkt einer gesunden wissenschaftlichen Methode muß dagegen protestiert werden, daß die Kinderkunst den Leitfaden abgeben soll, an dem die Zeugnisse der prähistorischen Archäologie zwangsweise chronologisch aufgereiht werden, wobei die ältere Steinzeit zur jüngeren, die jüngere zur älteren gemacht wird u. dgl. Denn auf diese Art ist es freilich möglich, zu der „Folgerung" zu gelangen, daß die künstlerische Entwicklung auch in der Prähistorie nach den Prinzipien der Entwicklung der Kinderkunst verlaufen sein muß. Die Anhänger dieser Richtung „wissen sehr wohl, wie die Anfänge der bildenden Kunst in der Urzeit ausgesehen haben, auch ohne die entwicklungspsychologische Vergleichung aller infantilen Stufen noch durchgeführt zu haben" (s. den zitierten Bericht, S. 220). Es sind glückliche Leute, aber es ist schwer, sich an ihre Seite zu begeben.

Diese Psychologen sind die einzigen Menschen, von denen wir genau erfahren können, welcherlei plastische Kunst vor den ältesten erhaltenen Skulpturen (den Elfenbeinfiguren des Mittelaurignacien von Brassempouy) im quartären Europa vorhanden gewesen ist. Denn sie besitzen ihr von der Kinderkunst abgeleitetes universal-kunsthistorisches Schema, welches die archäologische Überlieferung ergänzt oder vielmehr überflüssig macht, da diese nichts anderes zu tun hat, als sich jenem Schema unterzuordnen. An die paläolithische Elfenbeinplastik schließt sich nach unten „die Epoche jener Assimilationen, die die anthropomorphe oder zoomorphe Geräteplastik hervorbringen in Anlehnung an künstliche oder natürliche Formgegebenheiten". So belehrte uns die „Ausstellung zur vergleichenden Entwicklungsgeschichte der primitiven Kunst bei den Naturvölkern, den Kindern und in der Urzeit" auf dem Kongreß für Ästhetik usw., Berlin 1913 (vgl. den Bericht, S. 82). Die Überlieferung lehrt allerdings anderes, indem sie zeigt, daß die plastische Verzierung von Geräten erst in einer beträchtlich späteren Phase der glyptischen Periode auftritt als die freie Rundplastik. Auch die Vernunft möchte die schüchterne Bemerkung wagen, daß man plastische Formen zuvor besitzen müsse, ehe man sie zur Dekoration von Geräten verwenden könne. Allein für die Kinderpsychologen ist es eine ausgemachte Sache, daß der Vorgang umgekehrt verlaufen ist, indem man die plastischen Formen zuerst in das Gerät „hineingesehen", dann aus diesem herausgearbeitet habe und hieraus erst an dritter Stelle die freie Plastik entstanden sei. Nicht einmal die Plastik der jüngeren prähistorischen Zeiten kann dieser Ansicht zur Stütze dienen; denn freigebildete Menschen- und Tierfiguren aus Ton sind älter als Gefäßhenkel in Gestalt von Tieren, Tierköpfen oder dergleichen, oder als Gesichtsvasen und was man sonst in

der Keramik zur Gerätplastik rechnen kann. Ebenso verhält es sich mit der Arbeit in anderen Stoffen, in Stein, Metall usw. Man vergleiche z. B. die karelischen und sibirischen Tierkopfäxte aus Stein und Bronze mit den durchbohrten Stein- und Metalläxten aller anderen Länder. Plastischer Gerätschmuck ist eine sekundäre Erscheinung und findet sich als solche am häufigsten in den letzten vorgeschichtlichen Zeiten (der Hallstatt- und La Tène-Periode) sowie bei vorgeschrittenen neueren Naturvölkern, am allerhäufigsten sodann in der Industrie geschichtlicher Kunstperioden.

2. Die prähistorische Kunst.

a) Umfang des Stoffes.

Die Urgeschichte der bildenden Kunst in Europa behandelt für einen Teil der Erde einen Ausschnitt aus dem System der Künste. Diese doppelte Einschränkung ist nicht willkürlich, sondern ergibt sich mit Notwendigkeit aus der Natur der vorgeschichtlichen Denkmäler. Denn diese Zeugnisse gewähren kein so volles Bild primitiven Kunstlebens wie die Betrachtung der rezenten Naturvölker, die man weit außerhalb Europas aufsuchen muß. Tanz, Musik und Poesie der vorgeschichtlichen Bewohner unseres Erdteils sind spurlos verweht. Auch in den Bereichen des Körperschmucks, der Ornamentik und der freien Bildnerei hat der Sturm der Zeiten gewütet und vieles hinweggerafft, anderes arg verstümmelt. Indessen gewähren die erhaltenen Denkmäler doch noch ziemlich umfangreiche Vorstellungen von diesen letzteren Kunstzweigen. Daher rühren die stofflichen Grenzen der vorliegenden Darstellung. Die zweite oder räumliche Begrenzung derselben ergibt sich daraus, daß gründliche prähistorische Untersuchungen, die sich über eine zusammenhängende Folge von Jahrtausenden erstrecken, nur in Europa angestellt worden sind.

Die künstlerische Überlieferung aus dem vorgeschichtlichen Altertum Europas umfaßt nur freie Bildnerei und Ornamentik (diese mit Einschluß des Körperschmucks). Von prähistorischer Baukunst als einem Kunstzweig kann so wenig die Rede sein, als man etwa ein prähistorisches Steinbeil für ein Werk der Steinplastik ausgeben kann. Sie ist reine Nutzbaukunst, auch wenn sie, trotz ihrer einfachen Formen, zuweilen einen Stimmungseffekt hervorbringt, der auf einer gewissen Massenwirkung, auf der heutigen Umgebung und auf unseren subjektiven Empfindungen beruht. Dies ist der Fall bei vielen sogenannten „megalithischen" Grabbauten und bei manchen großen Grabhügeln oder Grabhügelfeldern. Die Absicht dieser Bauwerke ist aber nicht Schönheit, sondern unzerstörbare Festigkeit, wie bei einem Erdwall oder einer zyklopischen Steinmauer. Ebenso einfach praktisch und kunstlos waren die vorgeschichtlichen Wohnbauten. Für die Geschichte der Architektur ist es von Belang, zu wissen ob, wann und wo Rundbauten und Viereckbauten in der Vorgeschichte gleichzeitig oder nacheinander existierten, wie sie errichtet und eingeteilt waren. Mit dem prähistorischen Kunstschaffen jedoch haben diese Stammformen einer langen und reichen jüngeren Entwicklung nichts zu tun.

Prähistorische Bildnerei und Ornamentik sind in den überlieferten Werken hauptsächlich durch die Kleinkunst und die Kunstindustrie vertreten. Namentlich die Arbeiten der letzteren sind zahlreich erhalten, in vielen Museen aufgesammelt und reichlich genügend in der Literatur veröffentlicht. Man findet sie fast regelmäßig in den Gräbern und Ansiedlungen, wo sie entweder selbständig neben den reinen Nutzformen auftreten oder als Formgebung und Ausschmückung an Waffe und Werkzeug, Gerät und Gefäß erscheinen. Es fehlt also nicht an Stoff zur Betrachtung. Zweifellos ist diese Formengruppe unter allen, mit denen es die vorgeschichtliche Archäologie zu tun hat, die höchste und ausdrucksvollste. Zugleich ist sie aber auch diejenige, die uns unmittelbar am wenigsten befriedigt, weil sie vom modernen Schaffen und Empfinden am weitesten abliegt. Das eine hängt mit dem anderen eng zusammen. Unter allen schriftlosen Denkmälern stehen die Werke der bildenden Kunst den schriftlichen Urkunden noch am nächsten. In der Prähistorie, wo diese fehlen, haben jene daher stets besonderes Interesse erregt. Allein über die Feststellung einfacher Tatsachen und naheliegender Folgerungen ist man bisher nicht hinausgekommen. Man ist nicht vorgedrungen zu einer kritischen Behandlung und zu einem tieferen Verständnis der ältesten Kunstformen.

b) Einseitige Beschränktheit.

Zu den einfachsten Tatsachen und den nächstliegenden Folgerungen gehört der Zusammenhang zwischen der prähistorischen Kunst und der übrigen prähistorischen Kultur, namentlich den Formen der Wirtschaft.[3]) Anderes ist dagegen noch nicht genügend ins Licht gestellt worden. Vor allem die strenge Einseitigkeit der jeweiligen Kunstübung. Diese Eigenschaft ist sämtlichen prähistorischen Zeitaltern gemeinsam und so stark ausgeprägt, daß sie den Eindruck äußerster Monotonie und Beschränktheit in den Mitteln und Zielen der künstlerischen Tätigkeit hervorruft. Alle prähistorische, oder wie man auch sagen könnte, alle primäre Kunst hat für uns — und es muß wohl so sein — etwas höchst Unvollkommenes und Fremdartiges, so daß wir uns trotz des warmen Eifers, mit dem wir ihr nähertreten, doch nur schwer mit ihr befreunden können. Wohin wir uns auf diesem Gebiete wenden, begegnet uns eine dunkle Leere oder krasse Einseitigkeit, eine hilflose Armut und Beschränktheit, gleichviel, ob wir auf erstaunliche Naturbegabung, großen Fleiß und technische Geschicklichkeit oder auf äußerste Roheit und Flüchtigkeit stoßen. Von den letzteren Eigen-

[3]) Ein- für allemal sei hier bemerkt, daß sich die Opposition gegen die Schematisierung des Entwicklungsganges der menschlichen Kultur auf Grund der Wirtschaftsformen vernünftigerweise nur gegen die bekannten generalisierenden Übertreibungen richten kann. Ihre Berechtigung erlischt gegenüber den chronologischen Aufstellungen, zu denen man in einem genau erforschten Gebiet wie Europa auf Grund zahlloser Fundtatsachen genötigt ist. Daß hier zuerst niederes, dann höheres Jägertum einer aus Feldbau und Tierzucht gemischten Produktionsform zeitlich voranging, konnte nur ein Alexander Bertrand bezweifeln.

schaften kann man sogar gänzlich absehen, da aus den langen und stagnierenden Zeiträumen der Vorgeschichte durch das launenhafte Spiel der Überlieferung naturgemäß viel mehr Arbeiten von schleuderhafter Mache und mangelhaftem Verständnis der Vorbilder, als solche Vorbilder selbst, erhalten sind. Die Kulturgeschichte muß auch jene berücksichtigen; für die Kunstgeschichte kommen zunächst nur die besseren und besten der erhaltenen Arbeiten in Betracht. Aber auch diese leiden in allen vorgeschichtlichen Zeiten an einer grenzenlosen Einförmigkeit der positiven wie der negativen Eigenschaften, die sich wohl in erster Linie aus der sklavischen Abhängigkeit von einer relativ niedrigen Wirtschaftsstufe und aus deren übermächtigen Einflüssen erklärt. Diese Einförmigkeit findet sich gleicherweise in der naturalistischen Kunst der älteren Steinzeit, wie in der „geometrischen“ Kunst der jüngeren Steinzeit und der Folgeperioden, trotz des fundamentalen Unterschiedes, der sonst zwischen den beiden besteht. Das sind nun zwei diametral verschiedene Lebensalter der bildenden Kunst; aber in dem Punkte jener für uns so fremden und fast unbegreiflichen Monotonie und Beschränktheit treffen sie völlig zusammen und bilden gegenüber aller historischen oder sekundären Kunst eine geschlossene Einheit: eben die prähistorische Kunst. Das ist eine Kunst im Halbbewußtsein, im Halbschlaf, gleichsam eine halbe Kunst, der, wohin sie sich auch wenden mag, immer die andere Hälfte fehlt. Darin liegt der Unterschied zwischen vorgeschichtlicher oder primitiver und geschichtlicher oder höherer Kunst. Die Elemente der letzteren sind vorhanden; aber sie treten nicht gleichzeitig unter gegenseitiger Wechselwirkung auf, sondern stets schlummert das eine, während das andere wacht. Äonenlang dauert dieses abwechselnde Wachen und Schlummern. Nichts oder fast nichts ändert sich an den Zuständen, die anfangs ebenso aussichtsvoll als am Ende aussichtslos erscheinen. Alles Historische ist zusammengesetzt und verwickelt, daher wechselvoll, in der einzelnen Erscheinung kurzlebig und räumlich beschränkt, — alles Prähistorische ist einfach, wandellos, zählebig, schwer veränderlich und räumlich ausgedehnt.

Einen gewissen Grad von Monotonie zeigt auch jede abgeschlossene Periode historischer Kunstentwicklung in der Gesamtheit ihrer Hinterlassenschaft; in nicht geringem Maß z. B. die Antike. So erkennt man schließlich in allen Statuen, Reliefs und Malereien aus dem klassischen Altertum nicht allzuferne Verwandte der steifen, sogenannten „Apollofiguren“, der Aristionstele, der Ägineten usw. Die schrittweise Lösung dieser strengen Gebundenheit führt nicht weiter als bis zu einer Grenze, die man früher gern als Grenze absoluter Schönheit betrachtete, jedoch richtiger als die Grenze vorhandener Fähigkeiten und Möglichkeiten bezeichnen sollte. Man mag darin statt Einseitigkeit oder gar Eintönigkeit lieber Einheitlichkeit finden, wird es aber, bei unbestochenen Sinnen, als Beschränkung empfinden. Das Weltall der Kunst umfaßt viele große und kleine Welten und, von der einen in die andere gesehen, schrumpft leicht auch die größte beträchtlich zusammen,

wenn man außer ihrem glänzenden Inhalt auch die dunklen Größen ihrer Umgebung und die darin ausgestreuten anderen Systeme ins Auge faßt.

c) Stabilität der Formen.

Die prähistorischen Kunstformen sind nicht nur einseitig beschränkt, elementar und primär, wie die Wirtschaftsweisen jener alten Gruppen der Menschheit, sondern auch, innerhalb der einzelnen Zeitalter, von einer für unsere Vorstellung fast unfaßbaren Stabilität, Persistenz und Unveränderlichkeit. Nahezu nichts ändert sich vom Aurignacien bis zum Magdalénien in der paläolithischen Tierzeichnung, nahezu nichts von der Blüte der jüngeren Steinzeit bis ans Ende der Hallstattperiode in der geometrischen Dekoration. Unmeßbar lange Zeiträume, ganze Jahrtausende primitiven Kulturdaseins sind angefüllt mit fast völlig gleichartigen Kunstleistungen, ganz entgegen unseren Erwartungen, die überall auf Fortschritt und Entwicklung oder auf Verfall und Untergang gerichtet sind. Deshalb ist auch an diesen Tatsachen weidlich, aber erfolglos herumkonstruiert und herumhistorisiert worden. Aber einen Fortschritt, wie wir ihn verstehen, wie man diesen beliebten Begriff aus der Betrachtung historischer Zeiten gewöhnlich — wenngleich oberflächlich genug — abzuleiten pflegt, hat es in vorgeschichtlicher Zeit nicht gegeben. Technische Verbesserungen, wie sie sich halb von selber einstellen, gab es freilich; aber die machen doch nicht das Wesen des Fortschrittes aus. Das sollten wir gerade heute am besten erkennen.

Auf wirtschaftlichem Gebiet vollzog sich in den nachquartären Zeiten die allmähliche Erstarkung der symbiotischen Lebensweise, das Überhandnehmen der Arbeitsteilung durch die Bildung von Berufsklassen, durch fabriksmäßige industrielle Tätigkeit und durch die Steigerung von Handel und Verkehr. Auf technischem Gebiet ereignete sich der Übergang vom geschliffenen Stein zum Metall und von der Bronze zum Eisen. Nichts dergleichen ist — außer einigen äußerlichen und technischen Fortschritten — im Verlauf der prähistorischen Kunstepochen wahrzunehmen. Sie zeigen in diesen, wie in den vorausliegenden und den nachfolgenden Zeiten so wenig Entwicklung, daß man entsprechend ausgewählte Kunstwerke der Madeleineperiode in die Periode von Aurignac, solche der Hallstattzeit in die jüngere Steinzeit und solche der Völkerwanderungszeit in die La Tène-Periode versetzen könnte, ohne daß sie von ihrer neuen Umgebung merklich abstechen würden. Dagegen könnte man kein neolithisches Werk in eine Schichte der älteren Steinzeit, keines der La Tène-Periode unter die Arbeiten der Bronzezeit einschmuggeln. Mit anderen Worten: nach den Zeugnissen der bildenden Kunst war der Geist, welcher in den großen Zeitaltern der Vorgeschichte jeweils herrschte, einseitiger, einheitlicher und beständiger, als man nach den Zeugnissen der anderen Klassen prähistorischer Denkmäler glauben sollte. Demnach gibt es, wie für die menschliche Physis, auch für die menschliche Kultur ein Gesetz des Beharrens, das uns lehrt, daß unter gleichbleibenden Bedingungen, ohne Zwang und Erschütterung der Lebensgrund

lagen, keine Veränderung, Verbesserung oder Bereicherung erfolgt, wie nahe sie nach unseren Begriffen sonst auch liegen mögen. Ausdrucksvoller als die Formen von Geräten und Waffen bezeugen die Werke der bildenden Kunst das wandellose ausgeglichene Beharren, worin alles primitive oder prähistorische Kulturleben dem kulturlosen Tierdasein noch näher steht als das höhere geistige Leben der wechselfrohen geschichtlichen Menschheit.

d) Kulturgeschichtliche Bedeutung.

Die Reinkulturen niederen Kunstlebens, wie sie von der Prähistorie dargeboten werden, sind ästhetisch ungenießbar wegen ihres elementaren Charakters und wegen unserer Entfernung als Publikum von einer solchen Kunst. Wenn die Werke der bildenden Kunst aus näherliegenden Zeiten die Kultursphären, aus denen sie stammen, durch Form und Inhalt beleuchten, so ist bei der prähistorischen Kunst nur die formelle Seite unmittelbar zugänglich; der geistigen Seite ist nicht leicht beizukommen, da uns zu viel fehlt, was man, wie bei jeder Kunst, ergänzend hinzubringen müßte. Auch sind die Formen dauernder als ihr Inhalt; sie erhalten und vererben sich, sie wandern, wie andere Typen, von Land zu Land, während die mit ihnen verbundenen Vorstellungen jedem Wechsel unterworfen sind, der von Land zu Land und von Zeit zu Zeit eintreten kann. Ein Schwert, ein Beil bleibt immer Schwert und Beil; eine menschliche oder Tierfigur, ein symbolisches Zeichen kann dagegen bald dies, bald jenes bedeuten, an einem Orte dieser, an dem anderen jener Auffassung unterliegen. Solchen Formen kann ein tiefer, ein halbvergessener oder auch gar kein Sinn beiwohnen. Sie können anfangs zwecklos, rein ästhetisch oder automatisch gesetzt sein, später mit religiöser, magischer oder ähnlicher Beziehung. Ebensogut kann das Umgekehrte der Fall sein. Genau genommen wären also so viele Seiten des geistigen Inhaltes zu ermitteln, als es Zeiten und Orte gibt, aus denen die Formen überliefert sind. Vor allem wäre der ursprüngliche Sinn der Formen aufzudecken und zu diesem Behuf ihr erstes Auftreten festzustellen. Allein weder auf diesem noch auf einem andern Gebiet menschlicher Arbeit dürften in den ältesten vorhandenen Funden die wirklichen Erstlinge der einzelnen Entwicklungsreihen vorliegen, und wenn dies doch der Fall sein sollte, hätten wir jedenfalls kein Mittel, diesen Glücksfall festzustellen. Man muß immer darauf gefaßt sein, genetisch Älteres als faktisch Jüngeres und genetisch Jüngeres als faktisch Älteres in der Überlieferung anzutreffen. Zeit und Ort der prähistorischen Funde, die uns der Zufall vergönnt hat, lassen sich daher nicht anders. als mit größter Vorsicht und Reserve zu Aufstellungen über die Anfänge der Kultur verwerten. Vor konkreten geschichtlichen Konstruktionen, die weder den mißlichen Stand der Überlieferung noch die Möglichkeit weiterer Einblicke durch neue Funde in Betracht ziehen, ist angesichts vieler Versuche, die in dieser Richtung gemacht worden sind, nachdrücklich zu warnen.

Dennoch kann die kunstgeschichtliche Bedeutung der prähistorischen Denkmäler kaum hoch genug angeschlagen werden. Sie bilden auch auf diesem Gebiet die Brücke zwischen den Natur- und den Geisteswissenschaften. Nirgends zeigt sich so deutlich der enge Zusammenhang zwischen Kunst- und Wirtschaftsform, d. h. die Abhängigkeit des Kunstlebens von der Naturumgebung des Menschen und von der Gestalt, die dieser aus Gründen der Lebensfürsorge seiner Umgebung aufprägt. An der Lückenhaftigkeit und Unsicherheit jener Zeugnisse wird man weniger Anstoß nehmen, wenn man überlegt, daß auch die Lebensbilder neuerer Naturvölker Lücken im Überfluß enthalten, und daß man nicht hoffen darf, aus den Gebräuchen und Meinungen heutiger Primitivstämme sichere Zeugnisse über den Ursprung der Kulturformen zu gewinnen. Denn diese reihen nur an die Kette sekundärer Umdeutungen Glied um Glied, von denen ungezählte unsichtbare hinter den heute sichtbaren liegen mögen.

Der prähistorischen Altertumsforschung, wie sie gegenwärtig meist betrieben wird, liegen höhere Gesichtspunkte ziemlich fern. Sie geht derzeit — soweit sie nicht auf ethnologischen Irrwegen taumelt — fast völlig auf in antiquarischer Untersuchung und Grundlegung, in der Chronologie und Topographie der Denkmäler. Das sind tatsächlich ihre vertrauenswürdigsten Seiten und dadurch erreicht sie den zeitlichen und örtlichen Anschluß an historische Zeiten und Zustände. Das wahre Ziel dieser Forschung kann aber nicht darin liegen, den bisher bekannten geschichtlichen Zeiten nach unten hin einige bisher unbekannte Jahrhunderte oder Jahrtausende anzufügen, sondern darin, jene geschichtlichen Zeiten von ihren Grundlagen aus mit neuen Einsichten zu erhellen. Dazu sind Chronologie und Topographie nur Hilfsmittel; das eigentliche Organ ist eine Genealogie der Kulturformen. Können wir eine solche mit Hilfe der prähistorischen Denkmäler für die bildende Kunst aufstellen?

Diese Frage dürfte zu bejahen sein. Denn in getrennten, sehr ausgedehnten Zeit- und Länderräumen gewahrt man das von der Natur bedingte Sonderleben der einzelnen Elemente und Voraussetzungen, aus deren glücklicher Begegnung, Verschmelzung und Verknüpfung in relativ beschränkten Gebieten die höheren, d. h. die historischen Kunstformen hervorgegangen sind. Rassenhafte Anlagen einzelner Gruppen der Menschheit mögen dabei immerhin mitspielen. Allein der Prähistoriker muß — gegenüber den nationalen und rassenpolitischen Tendenzen, die in unserer Zeit eine so große Rolle spielen — bedauern, den Wert jener Anlagen nicht abschätzen zu können. Er mag sie ahnen, aber erkennbar findet er nur den Zusammenhang der Geisteskultur mit geographischen und durch diese bedingten wirtschaftlichen Verhältnissen. Zur Pflanzen- und Tiergeographie alter Zeiten gesellt sich so die Kultur- und Kunstgeographie der Vergangenheit. Von diesen Forschungszweigen erwarten und erhalten wir den Einblick in die Entstehung der heutigen Zustände des niederen und des höheren organischen Lebens auf der Erde.

Die Kunstgeographie der Vergangenheit ist noch ein junger Zweig der Altertumsforschung. Wo sie aber schon sichere Ergebnisse zu verzeichnen

hat, wie in Europa und im nahen Morgenlande, da hat sie ungeahnte, unschätzbare Aufklärungen geboten. Aus diesen soll hier zunächst eine Art kunstgeschichtliche Summe gezogen werden. Den folgenden Teilen bleibt es vorbehalten, die einzelnen Posten dieser Summe anzuführen und zu begründen.

3. Der Orient und Europa.

a) Zeitlicher Vorsprung des Orients.

Ob die vorgeschichtlichen Zeiten im nahen Morgenland ebensoweit hinaufreichen als in Europa, ist ungewiß; dagegen steht es einwandfrei fest, daß sie dort früher endeten als hier. Schon die Kenntnis der Metalle ist im Orient erheblich älter, und der Anbruch geschichtlicher Zeiten folgte dort früher auf das Ende der jüngeren Steinzeit als in Europa.

Die Kupferzeit beginnt, nach den Ansätzen von O. Montelius, in Ägypten und Mesopotamien um 5000, auf Zypern um 4000, in Kleinasien, Griechenland, Sizilien, Ungarn und Spanien um 3000, im übrigen Europa um 2500 v. Chr., hier also rund dritthalb Jahrtausende später als in den vorgeschrittensten Gebieten des Morgenlandes. Den Beginn der Bronzezeit setzt der genannte Forscher für die letzteren Gebiete um 3000 an, für Kleinasien, Griechenland und Sizilien um 2500, für die übrigen Länder Europas teils um 2000, teils um 1900 v. Chr., somit um ein Jahrtausend später als für Ägypten und Mesopotamien. Das erste sichere Datum der Weltgeschichte, die Einrichtung des ältesten Kalenders im Gebiete von Heliopolis und Memphis, ist aus Ägypten bekannt und fällt auf den 19. Juli 4241 v. Chr.[1]) In der ersten Hälfte des vierten Jahrtausends oder schon früher erfolgte im Nilland die Erfindung und Ausbildung der Schrift. Zur Zeit der ersten (thinitischen) Dynastien Ägyptens, um 3000 — so nach Ed. Meyer, nach anderen sogar schon lange vorher — war die bildende Kunst im Orient schon hoch entwickelt. Es folgte die Glanzperiode der Plastik und Architektur des Alten Reiches oder der „Pyramidenzeit“ bis um die Mitte des dritten Jahrtausends, nach anderer Annahme noch im vierten Jahrtausend. Strittigen, aber doch annähernd gleich hohen Alters wie die Thiniten und das Alte Reich Ägyptens sind die Schrift- und Bildwerke der sumerischen, dann der ersten semitischen Kulturperiode Südbabyloniens. Das Gesetzbuch des Hamurrabi sowie die zahlreichen anderen keilschriftlichen Urkunden dieses Königs auf Votivstelen, Tonplatten und Siegelzylindern entstanden zwar erst nach 2000 v. Chr.; aber die Einrichtungen und Bestimmungen, die hier in hartem Stein aufgezeichnet sind, müssen sich viele Jahrhunderte zuvor im Geiste des Volkes und der Herrscher herausgebildet haben. Um dieselbe Zeit, am Beginn des 2. Jahrtausends, fanden die ersten kretischen Handwerksprodukte, bemalte Vasen der Kamaresgattung, in Ägypten Anwert, und vielleicht sind auch die ersten Spiralverzierungen auf ägyptischen Siegelzylindern kretischem Einflusse zuzuschreiben. Aber erst nach der Mitte dieses Jahrtausends sehen wir das Kunsthandwerk der „Keftiu“ in Ägypten hochgeschätzt in Gestalt jener kostbaren

[1]) Nach Ed. Meyer (G. d. A. I.² 1, 243 ff.) beginnt die Geschichte des Altertums in Ägypten im letzten Drittel des 5. Jahrtausends v. Chr. „Die ägyptische Kultur reicht am weitesten hinauf; Babylonien steht durchweg um mehrere Jahrhunderte hinter ihr zurück. China folgt noch später. Aber im Verhältnis zu dem Zeitraum, den wir für die Entwicklung des Menschen überhaupt in Anspruch nehmen müssen, schwindet dieser Unterschied auf eine geringfügige Differenz zusammen.“ Es sind die drei Stellen, an denen zuerst die Schrift und durchgebildete politische Organisationen entstanden sind. Infolge einer bemerkenswerten Koinzidenz reifte die Menschheit in drei ähnlich ausgestatteten Gebieten gleichzeitig zu höherer Kultur heran.

Tributgaben, die man samt ihren Trägern in Grabgemälden nachbildete und denen noch spätminoische Tongefäße als gemeiner Import nachfolgten.

Während dieser ganzen Zeit und noch lange nachher lag der weitaus größte Teil Europas künstlerisch in den starren Banden des geometrischen Stils, als ein Gebiet ohne Schrift und Literatur, ohne Städte, Tempel und Paläste, ohne monumentale Plastik und Architektur, zwar im Besitz mancher Ergebnisse einseitiger Entwicklung, aber unfähig zu grundlegenden Neuschöpfungen. Es war ein Bauerngebiet, an das im Norden und Nordosten noch eine breitere Zone reiner Jäger- und Fischervölker grenzte, ein vorgeschichtlicher Länderkomplex ohne Bedeutung für die damalige historische Kultur. Um so größer ist seine Bedeutung für die Erforschung der Vorgeschichte überhaupt und der Elemente, aus welchen historische Kunst und Kultur hervorgegangen sind. Die bloße Bekanntschaft mit dem Kupfer, der Bronze oder dem Eisen ist für die Unterscheidung zwischen geschichtlichen und vorgeschichtlichen Perioden ohne Belang; denn die Geschichte des Orients beginnt und durchläuft ganze Zeitalter höherer Kultur schon in der Kupfer- und Bronzezeit, wogegen die wahre Geschichte Europas erst in der Eisenzeit anhebt. Das Gleiche zeigt auch die Betrachtung anderer Kulturgebiete. Die Neger Afrikas kennen das Eisen schon sehr lange und erreichten dennoch nie so hohe Stufen der Gesittung wie die Kulturvölker Mittel- und Südamerikas, denen das Eisen bis zur Ankunft der Europäer versagt geblieben ist. Die bloße Bekanntschaft mit dem Eisen gibt auch keinem reinen Jägervolke den Impuls zu gesteigerter Kulturtätigkeit, wie man an den Beispielen der Weddas, der Buschmänner usw. sehen kann. Wie die alten Orientalen und die kretisch-mykenischen Bewohner Griechenlands ihre Bau- und Bildwerke ohne Eisen zustande gebracht haben, ist eine nebensächliche, technologische Frage. Dagegen darf allerdings vermutet werden, daß die einzelnen Metalle dort zuerst in Gebrauch genommen wurden, wo mit ihrer Hilfe die älteste historische Kultur entstand: die Bronze also nicht in Europa, das Eisen nicht bei den Negern Afrikas.

Die erste fruchtbare Zusammenfassung prähistorischer Kunstkräfte zu einer höheren, sekundären Ordnung und Einheit kann in keinem alteuropäischen Kunstgebiete stattgefunden haben: weder in dem westlichen, wo der räumlich und geistig so eng begrenzte Naturalismus der Rentierjäger, künstlerisch unfruchtbar (wenn auch vielleicht mit einer gewissen bilderschriftlichen Zeugungskraft), erstarrte und erlosch, noch im ausgedehnteren östlichen Kulturkreise, der sich im geometrischen Kunstschaffen erschöpfte und dabei hartnäckig stehen blieb, mit jener Zähigkeit, die sowohl dem Stil an sich, als dem wirtschaftlichen Wesen des niederen Bauerntums eigentümlich ist. Im nahen Orient muß sich eine andere Entwicklung des prähistorischen Kunstlebens abgespielt haben. Die grundlegenden Elemente: ungezügelter Naturalismus des Jägertums und geometrisch geregelte Kunst des primitiven Pflanzenbauers, müssen dort ebenfalls vorhanden gewesen sein, aber fruchtbar aufeinander eingewirkt haben. Statt eines totalen Abbruchs und Zusammenbruchs der naturalistischen Jägerkunst, wie er im Westen erfolgte, muß ein

allmählicher Übergang derselben in den Rahmen des geometrischen Prinzips stattgefunden haben, ein Prozeß, wie ihn z. B. die vor- und frühdynastischen Bildwerke Ägyptens tatsächlich zu bezeugen scheinen. Erst dadurch erhielt die Seele der bildenden Kunst — denn so dürfen wir den Naturalismus wohl nennen — einen dauernden Körper. Rascher als im Abendland erfolgte unter der Sonne des Morgenlandes die Überwindung prähistorischer Unzulänglichkeiten und Einseitigkeiten, und so scheint es auch sachlich begründet, daß in der Erforschung des Altertums der Menschheit Europa die vorgeschichtliche, der nahe Orient die frühgeschichtliche Vergangenheit unseres Geschlechtes am besten zur Anschauung bringt.[5])

Es ist wohl kaum zu hoffen, daß man jenen grundlegenden Hergang einmal stratigraphisch so genau verfolgen wird, wie man schon heute die übereinandergelagerten Schichten der paläolithischen Kunst- und Kulturentwicklung und die koordinierten Gruppen der neolithischen Besiedelung Europas verfolgt und studiert. Indessen kennen wir, aus ziemlichen Entfernungen von den östlichen und südöstlichen Mittelmeerküsten, aus Elam und Oberägypten, sehr alte geometrische Kunststile, in denen ein noch weit älterer Naturalismus zumal in realistischer Tierdarstellung geschickter Jägerstämme ersichtlich nachwirkt. Diese Kunsstile, die in keramischen Arbeiten aus Mussian[6]) (Elam, vgl. Abb. S. 92 und S. 11, Fig. 2), Ballas, Nagada usw. (Oberägypten) überliefert und aus den Publikationen von Gautier und Lampre, Flinders Petrie und J. de Morgan bekannt sind, herrschten in der Kupferzeit dieser Länder, d. i. im 4. bis 5. Jahrtausend v. Chr. (vielleicht noch früher), also mindestens einige Jahrtausende vor den innerlich verwandten und auch äußerlich ähnlichen geometrischen Kunststilen des griechischen Mittelalters, die man keineswegs mit den älteren, über weitere

[5]) Die Länder im ferneren Osten bieten andere Beispiele einseitig gesteigerter und darum lange Zeit minder fruchtbarer Entwicklung der Kunst und Kultur. Indien mit seiner ungemessenen Sorge um Gemütsbefriedigung und Ostasien mit seiner fast ausschließlichen Rücksicht auf verstandesmäßige Lebensgestaltung haben beide keine Geschichte im engeren, kein Wachstum im höheren Sinne, wie es zuerst im Umkreis des östlichen Mittelmeerbeckens, dann in Europa und den von hier aus kultivierten Gebieten sich verfolgen läßt.

[6]) Auch in Elam (Mussian und Susa) wurde die realistische Menschen- und Tierzeichnung eine reiche Quelle geometrischer Stilisierungen und Abbreviaturen, deren Ursprung aber doch fast immer erkennbar bleibt. Mit Ausnahme einiger extremster Abkürzungen, deren Entstehung jedoch fraglich ist und die vielleicht Konvergenzerscheinungen darstellen (kurze Zickzacklinien u. dgl.), sieht man diesen Derivaten ihre Herkunft aus dem Figürlichen leicht an, wenigstens im allgemeinen, wenn auch nicht gleich im besonderen. Denn das geometrische Ornament technischen oder rein ästhetischen Ursprungs sieht doch ganz anders aus. Das ist es, was ich den Arbeiten H. Breuils über diesen Gegenstand hauptsächlich entnehme, unter anderem seinem Vortrage „Le passage de la Figure à l'Ornement dans la Céramique peinte des couches archaïques de Moussian et de Suse", C. r. Congr. intern. Monaco II, 332. Ich teile daher nicht die Ansicht des Genannten (p. 344), „que le plus grand nombre des décorations dites géométriques ou linéaires, non seulement assez compliquées, mais même les plus simples, ont pris naissance par dégénérescence, simplification, stylisation de dessins de figures exclusivement zoomorphiques". Wenigstens so im allgemeinen scheint mir diese These nicht haltbar.

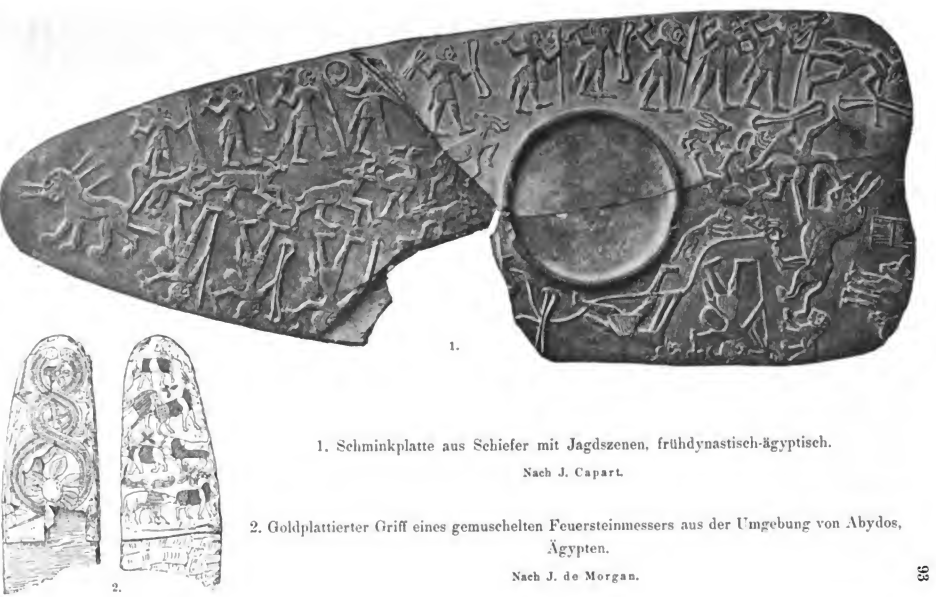


Bemalte Tongefäße und Topfscherben der Kupferzeit aus Mussian, Elam.

Nach J. E. Gautier und G. Lampre.

Gebiete ausgedehnten geometrischen Stilarten auf griechischem Boden verwechseln darf. Nur diese letzteren mag man in gewissem Sinne als „gemeineuropäisch“ bezeichnen, wie man einst irrtümlich den Dipylonstil genannt hat. Neben jener so frühzeitig zu solcher Höhe entwickelten altorientalischen Vasenmalerei, oder wenigstens nicht lange nachher, gab es — wenigstens in Ägypten — so ausgezeichnete Arbeiten in anderen Stoffen, wie jener goldplattierte Griff eines Feuersteinmessers (S. 93, Fig. 2) mit Tierreihen und einem Schlangenpaar (Mus. Kairo, aus der Gegend von Abydos) oder jene halb im Louvre, halb im British Museum befindliche Schminkplatte aus Schiefer mit Jagdszenen (S. 93, Fig. 1), berühmte Werke,[7]) an die nur erinnert zu werden braucht, um die Bemerkung zu unterstützen, daß die Vasenmalerei hier wie überall nur eine untergeordnete Kunstübung war. Diese anderen Werke

[7]) Wiederholt abgebildet, unter anderem bei Capart, Les débuts de l'art en Égypte 68, Fig. 33 und Taf. I nach S. 222. Vgl. ebd. 70, 72, Fig. 35, 37 (Steinmessergriffe) und 224—237, Fig. 155—168 (Schieferpaletten).



1. Schminkplatte aus Schiefer mit Jagdszenen, frühdynastisch-ägyptisch.

Nach J. Capart.

2. Goldplattierter Griff eines gemuschelten Feuersteinmessers aus der Umgebung von Abydos, Ägypten.

Nach J. de Morgan.

zeigen schon fast die volle, vom alten Orient überhaupt erreichte Höhe der bildenden Kunst, so daß man sich wundern muß, diese in den späteren Jahrtausenden innerlich kaum mehr wachsen zu sehen. Jene Goldblechgravierungen der Griffumhüllung eines Steinmessers mit ihren „heraldisch" gepaarten Schlangenleibern und Füllrosetten, ihren geometrisch gemusterten Weidetieren und diese überfallenden Raubtieren zeigen in der Tiefe der Zeiten und der räumlichen Ferne die Wurzel, aus der im entlegenen Westen, im letzten Jahrtausend v. Chr. die korinthischen Vasen und die situle istoriate der Veneter hervorgegangen sind. Jene Schminkpalette mit ihren Reihen ausziehender Jäger und fliehender Jagdtiere, mit ihren Hunden, Lassowerfern und pfeilgespickten Löwen steht kaum zurück hinter den besten Werken spätassyrischer Reliefbildnerei, deren Vollendung man nur durch das Eingreifen ionisch-griechischer Kunstkräfte erklären zu können glaubte.

b) Vergleichung mit Europa.

Wir sahen, daß Europa, besonders dessen mittlere und nördliche Teile, lange Zeit in Stillstand versunken waren, während der Orient im Aufschwung begriffen war. Später, nachdem auch Europa in geschichtliche Bahnen eingetreten war, verlief die europäische Entwicklung schnell und abwechslungsreich, während die des Orients stagnierte, und jene führte überdies zu höheren Zielen, als sie im Orient jemals erreicht wurden.

Oskar Montelius lehrt zwar, daß die europäische Entwicklung schon von der jüngeren Steinzeit an unter orientalischem Einfluß gestanden habe, will aber doch bei der Vergleichung europäischer und orientalischer Altertümer der Stein- und Bronzezeit in unserem Kontinent eine viel größere Lebhaftigkeit bemerken als im alten Morgenlande. „In Europa," sagt er, „trifft man einen Formenreichtum, eine Rührigkeit, eine Vorliebe für Veränderungen (welche in den meisten Fällen mit praktischen Verbesserungen gleichbedeutend sind) und infolgedessen eine schnelle Entwicklung, welche in eigentümlichem Gegensatze zum Konservatismus im Orient steht, wo die alten Formen während Jahrtausenden unverändert bleiben können. Der Formenreichtum in Europa findet nur einen schwachen Ersatz in der Kostbarkeit des Materiales im Orient.... Dieser typologische Gegensatz zwischen dem Okzident und dem Orient ist sehr früh bemerkbar und immer derselbe geblieben. Er ist mit der Verschiedenheit des Volkscharakters aufs engste verbunden, welche Verschiedenheit von so großer Bedeutung für die ganze Entwicklung der orientalischen und europäischen Völker gewesen und dadurch so bestimmend für ihre Geschichte und ihr gegenseitiges Verhältnis noch heutzutage ist." (Die älteren Kulturperioden im Orient und in Europa I.)

Dagegen ist jedoch zu erinnern, daß sich der Formenreichtum, durch den das prähistorische Europa vor dem Orient ausgezeichnet ist, auf einige Typenserien beschränkt, die in der Chronologie und Topographie der prähistorischen Altertümer unseres Kontinents — mangels anderer tauglicher Leitformen — eine besondere Rolle spielen. Es sind die Beile, Dolche, Schwerter, Fibeln, Ton- und Bronzegefäße sowie andere Reihen niederer handwerklicher Produkte, nach deren Abzug überhaupt nicht mehr viel datierbares Material zurückbleibt. Diese zeigen die einseitige Fruchtbarkeit eines genügend großen und genügend isolierten Randgebietes mit ungestörter eigentümlicher Entwicklung. Skandinavien ist in dieser Beziehung das europäischeste unter den Teilgebieten Europas; denn es besaß in rein prähistorischer Zeit den größten Formenreichtum, aber doch nur in dem angeführten handwerklichen Bereiche. Kunstvoller geschliffene und durchbohrte Steinhammerbeile, feiner verzierte bronzene Beil-

klingen, Schwertgriffe, Zierscheiben, als in Skandinavien, findet man auch in Griechenland und im Morgenlande nicht oder nur selten. Begeisterte Verehrer des nordischen Altertums betrachten daher sogar den kretisch-mykenischen Kulturkreis nur mit scheelem Seitenblick und G. Kossinna sagt von demselben: „Vergebens suchen wir dort den Fortschritt in der Beilentwicklung vom Flachbeil zum Randbeil und zum Tüllenbeil, wie er in Italien und in Mittel- und Nordeuropa so lebendig sich vollzieht; vergebens auch suchen wir unter den Bronzen Geräte oder Waffen, deren äußere Formgebung an sich, abgesehen von der künstlerischen Ausschmückung, mit der nordischen sich messen kann.“ In solchen Äußerungen verrät sich eine starke Verkennung der Werte, die bei der Abmessung von Kulturhöhen entscheidend ins Gewicht fallen. Denn umgekehrt: was suchen wir nicht alles im Norden Europas vergebens, wenn wir ihn selbst zur Zeit der besten skandinavischen Bronzearbeiten, etwa um 1500 v. Chr. mit dem Orient oder mit Kreta vergleichen! Wohin versinkt da der Norden!

Es versteht sich von selbst, daß hier, wo wir die ältesten Kulturschöpfungen des Orients und Europas miteinander vergleichen, nicht von den inneren Anlagen der Bevölkerung die Rede ist, sondern von deren Leistungen. Auch wir halten die ursprünglichen Anlagen der europäischen Bevölkerung für weitaus höher und reicher als die der Orientalen; es hat aber wenig Sinn, diese Überlegenheit auch für jene Zeiten nachweisen zu wollen, in denen sie noch nicht greifbar in Erscheinung tritt.

Aus dem prähistorischen Europa besitzen wir eine zahllose Menge von Werkzeugen, aber nur wenig von den Werken, die mit ihnen erzeugt wurden. Im alten Orient ist es umgekehrt. Da treten die erhaltenen Werkzeuge an Zahl und Formenreichtum zurück. und die Arbeiten, die mit ihnen hergestellt worden sind, nehmen den Vordergrund ein. Es ist klar, welchem von diesen beiden Verhältnissen der Vorzug zukommt. Auch im prähistorischen Europa wurde mit einem großen Teil der erhaltenen Werkzeuge wirklich gearbeitet; aber was man damit herstellte, hatte keine Dauer. Ein anderer großer Teil jener Werkzeuge war dagegen nur Prunkgerät, Emblem oder Prunkwaffe. So vor allem die kunstvoll geschweiften nordischen Steinhammeräxte und die am schönsten verzierten, am edelsten geformten bronzenen Beilklingen, Lanzenspitzen etc. Auch die prächtigsten Schwert- und Dolchgriffe des Nordens sind fast niemals massiv, sondern über einem Tonkern hohl gegossen.

Wenn bei der Pazifikation unruhiger, wenig kultivierter Gebiete zur Entwaffnung der Bevölkerung geschritten wird, so häufen sich, wie wir 1878 in Bosnien selbst gesehen haben, in kürzester Zeit ganze Berge von reich und geschmackvoll verzierten Prunkwaffen an, die teils eingehandelt, teils im Lande selbst hergestellt sind. Nach diesem Bruchteil des Besitzes läßt sich jedoch der allgemeine Kulturstand eines Landes nicht beurteilen, so wenig als nach einem Teile des Schmuckapparates, bei dem dieselben Techniken angewendet sind, wie bei der Waffenverzierung, nämlich das Einlegen von Edelmetall in Eisen, Holz oder andere Stoffe, die Kloisontechnik usw. Auch die Möbel und anderer Hausrat, vor allem die Metallgefäße, würden ein falsches Bild gewähren, wenn man unter ihnen eine Auswahl treffen wollte, wie sie aus dem prähistorischen Kulturbesitz durch eine Art „natürlicher Auslese“ zustande gekommen ist. Denn aus den prähistorischen Metallperioden sind — teils infolge der zerstörenden Wirkungen der Zeit, teils wegen des besonderen Charakters der Gegenstände, die man als Weihgaben in Gräbern und anderen Depots für die Dauer niederlegte — größtenteils nur die kostbareren und kunstvolleren, die solider gearbeiteten und höher geschätzten Artikel auf uns gekommen. Hält man sich dagegen an die Landeserzeugnisse geringeren Wertes, z. B. an die Wohnplatzkeramik, so entsteht eine

ganz andere, viel geringere Vorstellung, natürlich wieder kein richtiges Gesamtbild. Auch die Grabkeramik der nordischen Bronzezeit zeigt keine Spur der prächtigen Ornamente, die auf den bronzenen Hängegefäßen und Schmucksachen erscheinen. Jene üppigen Zierformen hatten demnach keineswegs das industrielle Leben durchdrungen und beherrscht, sondern waren auf die Arbeit in Bronze und zu Zwecken des Prunkes bestimmt und beschränkt. Aber sowohl die Bronze selbst, als auch jene gefälligen Zierformen waren keine eigenen Schöpfungen des europäischen Nordens, wenngleich von beiden dort ein besonderer, technisch und ästhetisch befriedigender Gebrauch gemacht worden ist.

Einen ferneren Maßstab für das geringe Niveau des allgemeinen Kulturstandes, bei verhältnismäßig hoher Blüte einzelner gewerblicher Arbeitszweige, liefert die Beschaffenheit der Wohnbauten im größten Teile Europas, besonders im Norden. Darin herrschte von der jüngeren Steinzeit ab dieselbe Stabilität, die gleiche prähistorische Beschränktheit und Unzulänglichkeit, wie in der Keramik ohne Drehscheibe, im Ornament ohne stilisierte organische Gebilde, in der figuralen Plastik und Zeichnung ohne jeden Schimmer von Naturwahrheit.

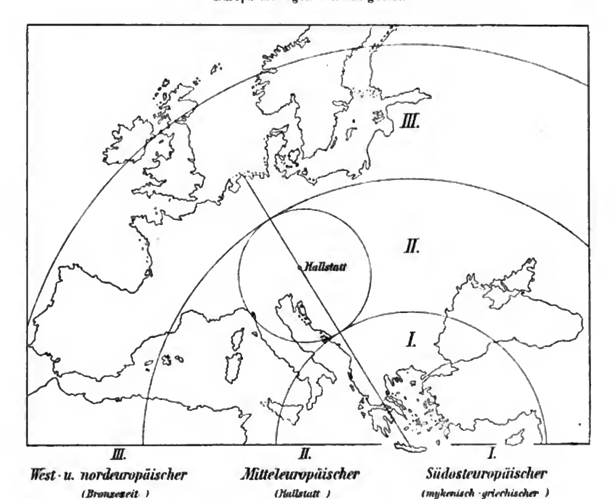
Die prähistorische Kultur des Nordens, besonders der Bronzezeit, war kein harmonisches Gebilde. Daher rühren die kontrastierenden Auffassungen, die sie in unserer Zeit erfahren hat. Denn einerseits legte man alles Gewicht auf die rohen und unentwickelten Seiten der nordischen Kultur und kam zu dem Schlusse, alle im Norden gefundenen schönen Bronzen müßten südlicher Herkunft sein und aus Italien oder Griechenland stammen, was längst widerlegt ist. Andererseits beurteilte man den ganzen Kulturstand des Nordens nach einigen hunderten vorzüglicher Metallarbeiten und zollte ihm daher ungemessene Überschätzung, die einer Korrektur und Einschränkung dringend bedarf.

Allein trotz des zeitlichen Vorsprungs des alten Orients in der Erreichung höherer, historischer Kulturformen war Europa niemals ein bloßes Vorwerk des Morgenlandes, sondern eine selbständige Größe mit eigener und eigenartiger Entwicklung. Es war allerdings ein Randgebiet der alten Welt, dessen südliche Halbinsel und Inseln natürliche Verbindungsglieder mit Asien und Afrika bildeten. Aber die Schwerpunkte seiner vorgeschichtlichen Entwicklung lagen lange Zeit nicht im Süden, sondern in einer nördlich angrenzenden Zone, nicht auf den Halbinseln und Inseln des Mittelmeeres, sondern jenseits der Pyrenäen, der Alpen und des Balkans, in den Tiefländern und Flußgebieten vom Golf von Biskaya bis zum Dnjepr. Auch in Europa sind die Regionen potamischer Kultur die älteren; die meerbeherrschende, thalassokratische Kultur setzt kraftvoller, aber später ein. Sie führt hinüber zur Geschichte, die auch die im langen Stillstand erstarrten potamischen Kulturgebiete wieder zu neuem Leben erweckte.

4. Europa als eigenes Kulturgebiet.

a) Europa ein Randbezirk der alten Welt.

Der alte geologische Kontinent „Euafrika“ umfaßte Europa, Nordafrika und einen großen Teil Vorderasiens. Dieses Gebiet war in der Vorzeit



Schematisches Bild der europäischen Kulturzonen um 1000 v. Chr.

(Das Zentrum [Kreta] und die konzentrische [nicht den Breitegraden entsprechende] Lagerung der Kulturzonen ergibt sich aus der Gestaltung des Erdteiles und seiner [nach W und N hin zunehmend peripherischen] Weltlage in einem Zeitalter vorgeschrittener Wirksamkeit der kulturgeographischen Grundlagen.)

durch Landbrücken innerlich geschlossen, durch Binnenmeere im Süden und Osten nach außen schärfer begrenzt, als es sich heute zeigt. Später ist durch Veränderungen der Erdrinde Hochasien gleichsam näher, Nordafrika ferner gerückt worden. Aber die alte geographische Einheit von Eurafrika bekundet sich in der Geschichte der Mittelmeerwelt von den ältesten Zeiten bis auf die römische Kaiserzeit, die daraus eine politische Einheit schuf. Dieses Gebiet war die Urheimat der weißen Rasse, hier saß sie nach den ältesten historischen Quellen und hier ist sie noch heute größtenteils seßhaft. Europa war also der nordwestliche, südlich vom Mittelmeer, westlich und nördlich vom Ozean begrenzte Teil eines größeren Komplexes. Dieser Teil bestand wieder aus 'inneren (südlichen) und äußeren (westlichen und nördlichen) Zonen oder Abschnitten, aus zentralen und Randgebieten. (Vgl. die obenstehende Karte.) Diese Zonen Europas verschmolzen im ganzen Altertum nicht zu einer kulturellen Einheit. Dem Griechen lag Ägypten, dem Römer Kar-

thago räumlich und geistig näher als die Länder und Völker der Nord- und Ostsee.

Man kann in der Geschichte Europas drei alte Perioden unterscheiden: ein Zeitalter des natürlichen Zusammenhanges mit anderen Gliedern der Mittelmeerwelt (es liegt in der Ferne der geologischen Vergangenheit), ein Zeitalter isolierter Existenz und eine Zeit des kulturellen Zusammenhanges, worin Südeuropa und jene anderen Glieder die bekannte antike Einheit bildeten. Das Zeitalter natürlicher und kultureller Abgeschlossenheit ist das des älteren Alluviums. In dieser Zeit herrschte nicht mehr, wie im Quartär, eine andere Verteilung von Wasser und Land als heute, aber doch eine andere Wirkungskraft des Bodens und der Gewässer als in den geschichtlichen Zeiten des Altertums. Erst in diesen letzteren entfaltete das Mittelmeer seine zusammenfassende Wirkung und zerfiel Europa dadurch in jene scharf getrennten Abschnitte. Vorher waren die Schattierungen seines Kulturbildes mehr von inneren Verhältnissen als von der Weltlage des Kontinents bestimmt.

Denn die Meere, die Europa fast auf allen Seiten umgeben, waren in der Vorzeit nicht, was sie heute sind. Im historischen Altertum und im Mittelalter wurde der Verkehr durch Binnenmeere gefördert, durch Ozeane gehemmt. Vorher aber gab es eine Zeit, in der auch die Binnenmeere brach lagen, wie viel länger die Weltmeere. In langen vorgeschichtlichen Perioden fesselten die Küstenstriche nur arme Fischer und Muschelsammler; kräftiger gedieh der jeweilige Kulturstand im Binnenland, in den fruchtbaren Flußniederungen. Deshalb datiert der Vorsprung des südlichen vor dem mittleren und nördlichen Europa aus verhältnismäßig später Zeit. Man läßt ihn gern zusammenfallen mit der Ausbreitung jenes Typus der weißen Rasse, den man „teutonisch", „nordisch" oder „indogermanisch" nennt und am liebsten im Umkreis der westbaltischen Länder entstanden denkt.

Weil nun das südliche Binnenmeer für Europa lange Zeit ohne höhere Bedeutung war, entwickelten sich die ältesten europäischen Kulturen, die der älteren und der jüngeren Steinzeit — künstlerisch wenigstens — ganz oder größtenteils unabhängig und selbständig nach Maßgabe der in den Binnenländern herrschenden Verhältnisse. Das gleiche geschah in den Nachbarkontinenten. Allein in Flußgebieten wie denen des Nil, des Euphrat und des Tigris wuchs die Binnenlandkultur schneller zu höheren Stufen empor als an der Donau und am Rhein. Dadurch wurde Europa rückständig und für einige Zeit dem Morgenlande tributär. Erst in historischer Zeit wurde es ein Mutterschoß führender Kulturformen für die ganze Erde. Die Lage und Beschaffenheit Europas sind der gesonderten Ausbildung, der langen, selbstherrlichen Entwicklung eigener Kulturformen stets überaus günstig gewesen. Deshalb erreichten einzelne Regionen dieses Kontinentes bemerkenswerte Höhepunkte, gerade auch im Bereich der bildenden Kunst: die paläolithische Tierzeichnung Westeuropas, die neolithische Ornamentik des mittleren, die bronzezeitliche des nördlichen Europa, — ganz abgesehen von den viel höheren Kulturgipfeln des Südens. Darauf gründet sich jener

in der Altertumsforschung heute so beliebte Europäismus oder Anti-Orientalismus, der dem Nordwesten der alten Welt auch für alle vorgeschichtlichen Zeiten eine führende Stellung einräumen will. Subjektiv gründet sich jene Neigung auf eine Art von geographischem oder auch Rassenpatriotismus, gegen den nichts weiter zu erinnern ist, als daß aus der Behandlung wissenschaftlicher Fragen alle Gefühlsmomente auszuschalten sind. Auch würde man gut tun, sich das unfruchtbare Erlöschen jener alten Höhepunkte und Endformen — der vorgeschichtlichen, nicht geschichtlichen — stets vor Augen zu halten.

Infolge der selbständigen Entwicklung des europäischen Binnenlandes brachten die ärmlichen Funde in den ältesten Kulturschichten Trojas und Kretas eine gewisse Enttäuschung hervor, mindestens bei jenen, nach deren Meinung das ägäische Kulturgebiet, dank seiner Zwischenlage zwischen Orient und Okzident, von den ältesten Zeiten an einen namhaften Vorsprung vor anderen Teilen Europas gehabt haben müßte. Man mußte jedoch bald einräumen, daß die neolithische Kultur festländischer Gebiete wie Thrakien und Thessalien höher gestanden habe als die der Insel- und Küstengebiete, und daß sie dies dem Anschluß an noch tiefer liegende Binnenländer verdankte, welche damals die vorgeschrittensten Teile Europas waren. Erst mit dem Beginne der Metallzeit änderte sich das Verhältnis, und nicht vor dem Beginne des zweiten Jahrtausends v. Chr. trat ein völliger Umschwung ein, durch den der Süden die führende Macht geworden und während der vollen dritthalb Jahrtausende des kretisch-mykenischen und des antik-klassischen Altertums geblieben ist.

Die Voraussetzungen historischer Kultur sind nicht einfach übertragbar wie materielle Kulturgüter. Das sollten wir genau wissen, da wir es täglich erfahren. Wir sträuben uns aber dagegen, wenn es sich nicht um farbige Stämme mit engerem Hirnschädel, sondern um Stämme der weißen Rasse handelt. Es hat lange Zeit gebraucht, bis historische Kultur den kleinen Schritt über das östliche Mittelmeerbecken zurücklegte, und es hat wieder lange gedauert, bis sie jenseits des Gebirgsgürtels anlangte, der das südliche von dem übrigen Europa trennt. Jahrtausende vergingen darüber. Nur fünf Breitegrade trennen die großen Pyramiden des Alten Reiches von Kreta und Zypern. Aber erst in der Verfallszeit des Mittleren Reiches, rund tausend Jahre nach den Erbauern der großen Pyramiden, erblühte auf Kreta jene urwüchsige naturalistische Kunst der „dritten mittelminoischen Stufe“. Das sagenhafte Datum der Gründung Roms liegt wieder um volle tausend Jahre später, und als das römische Weltreich seinen tausendjährigen Bestand feierte, war der germanische Norden wohl mit römischen Industrieprodukten reichlich versorgt, ja fast überschwemmt, und viele Importartikel wurden dort in eigener Arbeit nachgebildet; aber die Keramik stand nicht höher als die der Bronzezeit und der Hallstattperiode im gleichen Gebiet. Manche Formen und Verzierungen der Tongefäße, d. h. der am sichersten in der Nähe der Fundorte entstandenen Arbeiten, erinnern an die Keramik der älteren Villanovastufen Oberitaliens.

„In dieser Periode," sagt Sophus Müller, „kam auf dem ganzen nordgermanischen Gebiete mit Einschluß Jütlands die Ornamentierung der Tongefäße mit eingeritzten mäanderartigen Winkellinien auf, ein Stil, der tausend Jahre zuvor in Griechenland sich entwickelt hatte und erst jetzt die Ostseeländer erreichte. Trotz der großen Macht, mit der das Römertum wirken konnte, entstand nur eine rein barbarische Kultur mit bezeichnender Mischung von Altem und Neuem." Man darf hinzufügen, daß schon in der „Stichbandkeramik" der jüngeren Steinzeit Mitteleuropas sehr schöne (in ähnlicher Technik wie auf den germanischen Mäanderurnen einpunktierte) Mäander und Mäandroide vorkommen. Diese Keramik entzieht sich einer absoluten chronologischen Datierung; sie gehört aber nicht der letzten neolithischen Stufe Mitteleuropas an, sondern wahrscheinlich einer Zeit um oder vor 2500 v. Chr., ist also noch um anderthalb Jahrtausende älter als die Mäanderverzierungen auf griechischen und italischen Tongefäßen der ersten Eisenzeit und rund um dreitausend Jahre älter als die germanischen Mäandergefäße.

Aus solchen Beispielen läßt sich erkennen, worauf es bei grundlegenden Erneuerungen der Kultur ankommt. Fremder Einfluß, das räumliche Näherrücken höherer fremder Kultur, leiht dazu nur die äußeren Mittel, die für sich allein nichts bedeuten, unter Umständen sogar schädlich wirken können. Der Umschwung muß von innen heraus erfolgen, und zwar durch eine zwingende Notwendigkeit, die meist in wirtschaftlichen Verhältnissen gelegen sein wird. Solange sich das Leben auf die alte Art behaglich fortspinnen läßt, sucht der Mensch keine andere Lebensweise, gelangt er zu keinem neuen Lebens- und Kunststil. Anders, wenn Not eintritt, Übervölkerung, Zwang durch Stärkere oder durch übermächtige geographische Verhältnisse. Diese haben auch im Süden Europas wohl das meiste bewirkt. Dort, auf einem Boden ganz besonderer Art, anderen Anforderungen gegenübergestellt als in den mittleren und nördlichen Teilen Europas, konnte der europäische Mensch nicht bloß Jäger oder Landmann oder Krieger werden und bleiben. Dort ist er, langsam und verhältnismäßig spät, in Lebensbahnen eingetreten, die der nahe Orient schon lange vor ihm beschritten hatte. Darum ist die älteste Hochkultur auf europäischem Boden, die kretisch-mykenische, wie später die hellenisch-klassische, einerseits frei und eigentümlich gegenüber dem alten Morgenlande, anderseits doch ohne dieses wieder gar nicht denkbar, da eben dieses nahe Morgenland zu ihren geographischen Voraussetzungen gehörte.

Auch den Orientalen und den Südvölkern Europas ist keine andere ästhetische Offenbarung zuteil geworden als die, welche ihnen die Gunst des Bodens und sonstiger äußerer Umstände verschaffte. Der Unterschied liegt nur darin, daß die überall vorhandenen Keime dort früher zur Entwicklung gelangten, so daß ihre Früchte reiften, lange bevor in anderen Länderräumen Europas ein gleiches Maß des Wachstums erreicht wurde. Es zeigt sich kein Unterschied zwischen orientalischer und europäischer Geistesart in den Anfängen des altweltlichen Kunstkreises. Ein solcher Unterschied ist auch kaum zu erwarten bei Völkern, die, ob sie auch verschiedene Sprachen redeten und verschiedene allophyle Elemente aufgenommen haben, doch schließlich alle der weißen Rasse angehörten. Der früher entwickelte Orient und das jüngere Europa haben in den Anfängen der Kunst und Kultur die gleiche Bahn durchmessen, aus den gleichen Voraussetzungen die gleichen Produkte

entwickelt, und der ungleiche Erfolg jüngerer Zeiten beruht ebenso auf den Ungleichheiten der Lage und Ausstattung der einzelnen Länderräume. Gleichheit, nicht Ungleichheit, bezeugt auch die Kulturübertragung, wo immer sie nachgewiesen ist. Denn „ein psychisch und sozial tief eingewurzeltes Produkt kann nicht wirklich übernommen werden, wenn nicht der Boden schon ganz identisch ist, bereit, dieselbe Frucht bald selbst spontan zu erzeugen“ (R. Steinmetz). Dieser Satz erklärt auch die langen Intervalle, Verzögerungen und teilweise nur spärlichen Erfolge des Verkehrs zwischen benachbarten, untereinander gut verbundenen Kulturgebieten. Trotzdem bleibt ein gewaltiger, wenn auch äußerlich verschleierter und übertünchter Unterschied zwischen gebenden und empfangenden Kulturgebieten, dargebotenen und übernommenen Kulturprodukten. Eisenbahnen in Rußland oder Persien sind nicht dasselbe wie Eisenbahnen in England oder Nordamerika, auch wenn sie luxuriöser ausgestattet sein sollten als in den Ursprungsländern.

Die Stellung Europas im Gefüge der alten Welt wird deutlicher, wenn man diesen Kontinent als ganzes mit einem seiner Teilgebiete, Skandinavien, vergleicht. Dieses spielte in jüngeren vor- und frühgeschichtlichen Zeiten dem übrigen Kontinent gegenüber eine ähnliche Rolle wie in der Urzeit Europa gegenüber Afrika und Asien. Solche isolierte Randgebiete, die man nicht mit den Reservationen rezenter Kümmervölker verwechseln darf, sind ungemein fruchtbar und werden daher später irrtümlich für die Wiegenländer der in ihnen konservierten und hochgezüchteten Kulturen gehalten, etwa so, wie man einst die Edda mißdeutete und in ihr die reinen Urgestalten der germanischen Götter- und Heldensage gesucht hat. Das Charakteristische dieser Randkulturen besteht darin, daß sie durch Inzucht einer extremen Spezialisierung, durch diese der Einseitigkeit und fernerhin dem Verfall zusteuern, da sich der organische Fortschritt im Naturleben wie im Geistesleben immer nur durch Anknüpfung an minder spezialisierte, noch nicht in Einseitigkeit erstarrte Formen der vorausliegenden Perioden vollzieht.

b) Europa als Heimat hochspezialisierter Formen.

Der ausgezeichnete amerikanische Paläontologe Edward Cope sagt in seinem Werke über die Grundfaktoren der organischen Entwicklung (Chicago 1896): „Die Ausgangspunkte der fortschrittlichen Linien einer Zeitperiode sind nicht die Endformen vorhergehender Zeitalter, sondern weiter zurückliegende Punkte derselben Richtung.“ Er führt zahlreiche Beispiele an und fährt dann fort: „Daraus erkennt man die Tatsache, daß die hochentwickelten oder spezialisierten Typen einer geologischen Periode nicht die Stammformen der Typen folgender Perioden gewesen sind, sondern daß sich die letzteren aus weniger spezialisierten Formen der vorausgehenden Periode entwickelt haben. No better example of this law can be found than the man itself.“

Copes fundamentale Betrachtung gilt ausschließlich der Tierwelt. und seine Bemerkung am Schlusse der zitierten Stelle bezieht sich nur auf die Entstehung des Menschen aus einer vormenschlichen Stammform, also auf ein Grenzgebiet zwischen Paläontologie und physischer Anthropologie. Allein dieses Gesetz läßt sich vollkommen sinngemäß auf das Gesamtgebiet der Anthropologie anwenden, und zwar nicht nur auf die Lehre von den Körperformen, sondern auch auf die von den geistigen Formen der Menschheit. Sowie wir die letzte leibliche Stammform des Menschen heute nicht mehr bei so spezialisierten Typen wie den rezenten Anthropoiden suchen, wissen wir auch, daß die Ausgangspunkte jüngerer Richtungen in der körperlichen Entfaltung der Menschheit, z. B. der weißen und der gelben Kulturrasse, nicht bei so hochspezialisierten Formen gesucht werden dürfen wie etwa bei dem Neandertaltypus oder bei einer Rasse wie die heutigen Australier. Obwohl derlei scharfe Ausprägungen ab und zu noch immer gern in den Stammbaum der gegenwärtigen höheren Menschenformen eingeschoben werden, neigt doch die Anthropogenie sowie die Rassenlehre unserer Zeit vielmehr einer anderen Auffassung zu, die der Lehre Copes von der phylogenetischen Fruchtbarkeit der nicht spezialisierten Formen entspricht.

Auf dem Gebiete der geistigen Entwicklung hat dieses Gesetz noch weniger Anwendung gefunden. Dennoch bewährt es auch hier seine volle Geltung, und man kann seine Richtigkeit aus dem Verlaufe und dem Wechsel der Kulturbahnen geschichtlicher und vorgeschichtlicher Zeit durchaus erweisen.

Von den geschichtlichen Kulturbahnen soll hier nicht die Rede sein. Nur erinnert sei an das Erlöschen so mächtiger Erscheinungen wie der altorientalischen und der antik klassischen Kunst und Kultur, wofür die bekannten geschichtlichen Ereignisse, d. h. die individualhistorischen Vorgänge nur äußere, oberflächliche Erklärungen bieten. Erinnern möchte man ferner an den näherliegenden Umschwung, der am Ausgange des Mittelalters so viele Erbwerte zerstörte, die uns erst allmählich wieder zum Bewußtsein kommen. So lehrt auch die Geschichte, daß alles Hochspezialisierte durch sich selbst, von innen heraus, die Kraft zur unmittelbaren Fortzeugung und Erneuerung einbüßt. Es wird von unten herauf verdrängt und ersetzt durch Richtungen, die an ältere, scheinbar bereits überwundene Punkte der Entwiklung anknüpfen. Die individualhistorischen Tatsachen, die den Wechsel äußerlich begleitet und greifbar in Szene gesetzt haben: Kriege und Kämpfe, Wanderungen, Entdeckungen usw., sind nur die Vollzugsorgane jenes Gesetzes innerer Lebensvorgänge.

Wenn hochspezialisierte Kulturen, wie beispielsweise die kretisch-mykenische Griechenlands oder die hochentwickelte Jägerkultur der troglodytischen Bewohner Westeuropas, mehr oder minder plötzlich dem Untergang verfallen, so sucht der Historiker alten Stiles die äußeren gewaltsamen Ursachen auf, welchen dieses Ereignis zugeschrieben werden kann, und findet sie etwa in dem Anbruch einer neuen Klimaperiode oder dem Einbruch einer fremden Völkerschaft. Womöglich spricht man dann auch von einer reaktio-

nären Bewegung, von einem Rückfall in ganze oder halbe Barbarei. In Wirklichkeit handelt es sich um ein natürliches Erlöschen gealterter Formen und um das Erwachen der Triebkraft anderer Keime und Elemente, welche schon vorher vorhanden gewesen sind, aber durch die vorherrschende Entwicklungsrichtung stark überholt und dadurch vorübergehend unterdrückt waren. Daher bemerkt man zuweilen, wie in den beiden beispielsweise angeführten Fällen, aber auch am Ausgang der Antike und dem des 18. Jahrhunderts ein Umbiegen oder Einlenken der hochspezialisierten Endformen nach dem Ziele der bevorstehenden neuen Entwicklungsrichtung. Daraus entsteht aber keine Regeneration jener Endformen, und es wäre historisch unbegründet, hier und nicht vielmehr tiefer unten (näher der Wurzel als dem Wipfel) die ersten Ansätze der neuen Entwicklungsrichtung zu suchen.

Für die Gegenwart und für die Richtung, welche heute, hauptsächlich von Amerika her, den altweltlichen Traditionen und idealen Kulturbegriffen über den Kopf zu wachsen droht, ergeben sich aus dieser Betrachtung Aussichten, die in manchem Sinne tröstlich genannt werden dürfen. Das Gesetz von der Unfruchtbarkeit überspezialisierter Kulturformen läßt uns hoffen, daß der Genius der Menschheit den Amerikanismus unserer Tage in nicht allzuferner Zeit siegreich überwinden wird. Wir dürfen das feste Vertrauen hegen, daß von einseitigen Entwicklungsbahnen, auch wenn sie noch so gefährlichen Höhepunkten zustreben, eine dauernde Verarmung der Kultur in den momentan zurückgesetzten Beziehungen nicht zu befürchten ist.

Dieses Gesetz von der Unfruchtbarkeit der überspezialisierten Typen ist identisch mit der Periodenlehre der Historiker, wie sie Plato begründet und unter den Neueren v. Wilamowitz-Möllendorff*) ausführlich dargelegt hat. „Periodos" heißt „Umgang", Rückkehr zum Ausgangspunkt, also Ring, Glied einer Kette. Schon Plato ahnte eine gewisse Regelmäßigkeit der Abfolge solcher Rückläufe und erkannte deren Ursache in den Wandlungen der Volksseele. Sein moderner Ausleger fand, daß auch heute noch niemand diese Ahnungen in wissenschaftliche Erkenntnis umzusetzen vermöge, daß es aber der Naturwissenschaft nicht minder als der Geschichtswissenschaft bedürfen werde, um das Material für diese Erkenntnis vorzubereiten. Er bemerkte auch, daß trotz aller Umkehr und Rückläufe, trotz aller Verluste an stofflichen Kulturgütern von den einmal erworbenen Geistesschätzen nichts völlig und für alle Zeiten verloren gehe. Sie werden nur latent, sinken unter die Oberfläche, bleiben aber im Bereich der vorhandenen Fähigkeiten und können aus diesem unter günstigen Umständen wieder ans Tageslicht treten. „Denn wirklich zugrunde gehen kann nur das Materielle: der geistige Ertrag der Menschenarbeit mag eine Weile für alle eine latente Kraft sein, wie er es immer für die meisten ist, darum bleibt er doch unverlierbar und unsterblich, weil er geistig ist. Generationen mögen dahingehen, ohne ihn zu mehren; er nimmt darum nicht ab, und so muß er von Äonen zu Äonen gemessen werden."

Zu den einmal erworbenen, dann scheinbar völlig verlorenen Fähigkeiten gehört auch das Talent naturwahrer Darstellung der organischen Welt. Im Jägerstadium der Urzeit wurde es erworben, in den ältesten Stadien des Pflanzenbaues und der Tierzucht sank es unter die Oberfläche, blieb aber vorhanden und konnte darum, als es aus seinem Schlaf erwachte, bei einzelnen glücklichen Gruppen der Menschheit rasch und glänzend wieder seine Kraft entfalten. Nicht mit Unrecht findet daher H. Klaatsch, daß jede hohe

*) In seinem Vortrag über „Weltperioden", Reden und Vorträge, S. 125—134.

Kunstbegabung bei einem Europäer jüngerer Zeit einen Rückschlag darstelle, einen „Atavismus auf Eiszeitvorfahren“.[9])

5. Die Zeitalter der prähistorischen Kunst in Europa.

a) Das Dreiperiodensystem der Kunst.

Die vorgeschichtlichen Denkmäler beleuchten nicht alle Seiten älteren und ältesten Kulturlebens. Viele Richtungen, deren Spuren den zerstörenden Wirkungen der Zeit erlegen sind, ruhen in tiefstem Dunkel, während sich andere doch ziemlich gut darstellen lassen. Drei Seiten sind es hauptsächlich, die uns freien Zutritt zur Vorgeschichte der Kultur gewähren: die Formen des Nahrungsgewerbes, die Formen und Stoffe der Werkzeug- und Waffenindustrie, endlich die Formen der bildenden Kunst, einschließlich der Ornamentik und des Körperschmuckes. Von diesen hat man der zweiten oder technischen Seite bisher den Vorzug gegeben und die meiste Beachtung geschenkt. Ihr entlehnte man die leitenden Gesichtspunkte für das System der prähistorischen Archäologie; mit gutem Grunde, denn von jener handwerklichen Tätigkeit sind die meisten und die unmittelbar verständlichsten Zeugnisse erhalten. Diese bieten überdies den Vorteil, daß sich ein reichlicher abgestufter Periodenbau, wie ihn die Länge der prähistorischen Zeiten erfordert, besser auf den Wechsel der technischen Formen und Prozeduren gründen läßt als auf Lebensseiten von solcher Stabilität innerhalb langer Zeitalter, wie es die wirtschaftlichen und die Kunstformen gewesen sind. So gelangte man zur Einteilung der Vorgeschichte in Steinzeit, Bronzezeit und Eisenzeit, ferner der Steinzeit in Epochen der geschlagenen und der geschliffenen Werkzeuge usw., kurz zu dem bekannten Dreiperiodensystem in der entwickelten Form, die es heute besitzt. Dabei weiß aber jedermann, daß die ältere und die jüngere Steinzeit durch einen viel stärkeren Trennungsstrich von einander zu scheiden sind, als die jüngere Steinzeit und die ältere Bronzezeit, daß die jüngere Bronzezeit Griechenlands trotz der Unbekanntschaft mit dem Eisen weit mehr bedeutet als irgendeine prähistorische Eisenzeit in einem anderen Lande Europas, daß endlich die Hallstattperiode der jüngeren Bronzezeit Mitteleuropas näher steht als der La Tène-Kultur, obwohl sie mit dieser den Besitz des Eisens gemein hat. Mit den technologischen Kriterien ist also nicht viel mehr gegeben, als eine brauchbare äußerliche Grundlage für die chronologische Gliederung, für einen Rahmenbau, zu dessen Füllung andere Seiten der Überlieferung das beste beitragen müssen.

Diese anderen Seiten sind die wirtschaftliche und die ästhetische oder Nahrungsgewinnung und Kunstübung. Diese beiden hängen untereinander eng zusammen, enger als eine von ihnen mit der rein handwerklichen Richtung der Existenz. Dies erhellt daraus, daß man in der Verfolgung

[9]) Die Anfänge von Kunst und Religion in der Urmenschheit, 1913, S. 22 f., Anm. 1.

jener anderen Richtungen wieder zu Einteilungen der Vorgeschichte (in drei Zeitalter) gelangt, die zwar untereinander, aber nicht mit dem alten Dreiperiodensystem zusammenfallen. Hier scheiden sich die drei Zeitalter des Jägertums, des Bauerntums und des kriegerischen Herrentums. Das erste umfaßt nahezu ausschließlich die ältere Steinzeit; das zweite erstreckt sich über die jüngere Steinzeit, in vielen Ländern auch noch über die Bronzezeit und Teile der Eisenzeit. Das Zeitalter des Herren- und Kriegertums fällt für manche Gebiete des Südostens schon in die spätere Bronzezeit, für andere, im Nordwesten, erst in die jüngere Eisenzeit, wie noch näher gezeigt werden soll.

Diese Dreiteilung, dieses Dreiperiodensystem ist es, dem die Zeitalter der vorgeschichtlichen Kunst in Europa entsprechen. Denn die Ära des Jägertums (oder die zweite Hälfte der älteren Steinzeit) war das Zeitalter des primären Naturalismus. Die Ära des Bauerntums (vom Beginn der jüngeren Steinzeit bis an das Ende der ersten Eisenzeit Mitteleuropas) war das Zeitalter der primären geometrischen Kunstübung. Das ist nun nichts Neues. Nicht so bekannt und nicht ausreichend gewürdigt sind das Wesen und die Kunst des dritten wirtschaftlichen und künstlerischen Zeitalters, der Ära des kriegerischen Herrentums. Von diesem wird daher in den folgenden Ausführungen hauptsächlich die Rede sein.

Wie im Wachstum des menschlichen Leibes Perioden der Rundung und der Streckung aufeinanderfolgen, bis die vollendeten Proportionen des erwachsenen Körpers erreicht sind, so gibt es in den Kinder- und Jugendzeiten der menschlichen Kultur parasitische und symbiotische Wachstumsperioden. Eine parasitische Periode niedrigen Grades ist das Zeitalter des reinen Jägertums, künstlerisch ausgeprägt im Naturalismus der älteren Steinzeit. Eine symbiotische Stufe niedriger Ordnung war das Bauerntum der jüngeren Steinzeit und seine Fortsetzung in den älteren Metallperioden, kunstgeschichtlich vertreten durch deren geometrische Zierformen. Das Zeitalter des kriegerischen Herrentums beruhte dagegen auf einer sekundären Kombination von Parasitismus und Symbiose. Hier verschmolzen die beiden Elemente der älteren Stufen zu einer höheren Einheit. Seinem Wesen nach ist das Herren- und Kriegertum parasitisch, aber auf symbiotischer Grundlage und Voraussetzung. Der Parasitismus des Jägers (Fischers, Sammlers) gründet sich nur auf die Tier- und Pflanzenwelt der Wildnis, der des Kriegers dagegen auf symbiotische Kultur, auf urbares Land und domestizierte Formen der Lebewelt. Was dem Jäger Wildtiere und Wildpflanzen, das sind dem Krieger Haustiere und Kulturpflanzen und deren Züchter selbst. Dieser höhere Parasitismus ist nicht nur fruchtbarer als der alte niedrige des Jägertums, sondern auch fruchtbarer als die symbiotische Lebensform des reinen Bauerntums. Er vermittelt überall in Europa den Übergang zur geschichtlichen Kunst und Kultur. Bevor dieser Übergang näher ins Auge gefaßt wird, sei noch ein Blick auf die beiden früheren Stufen und deren charakteristische Leistungen in der Sphäre des Handwerks geworfen.

b) Wildheit und Zähmung der Kunst.

Die drei Perioden des Jägertums, des Bauerntums und des Kriegertums sind zwar in erster Linie gekennzeichnet durch die Eigentümlichkeiten der wirtschaftlichen Grundlage und des künstlerischen Geistesausdruckes, doch unterscheiden sie sich voneinander ebensosehr durch die wechselnde Rolle der Arbeitsstoffe und der mit diesen geübten technischen Prozeduren. Hier zeigt sich auch in der Entwicklung des Handwerks der Anteil verschiedener Elemente und prinzipiell verschiedener Geistesrichtungen: des männlichen und des weiblichen Geschlechtes, aristokratischer und demokratischer Geistesrichtungen. Hier wechseln Hände, die an ein zerstörendes Eingreifen gewohnt sind, mit solchen, denen eine aufbauende Tätigkeit geläufig ist. Dieser Wechsel bestimmt die Wahl der Stoffe und deren Behandlung: des Steines, des Tons, der Metalle, des Behauens, Polierens, Gießens und Schmiedens. Besonders charakteristisch ist hier die Rolle der Keramik und der Metalle. Die Keramik ist durchaus, die Metallurgie wenigstens in ihrer älteren Form eine aufbauende, zusammensetzende Tätigkeit. Beide sind daher nicht Sache der Jäger. Im Zeitalter des reinen Jägertums gab es noch gar keine Töpferei, und alle Werkzeug- und Waffentechnik wie auch alle Kunst (mit Ausnahme der Freskomalerei in Höhlen) bediente sich der „forza di levare“, wie Michelangelo sagt, nicht der „via di porre“. Es war ein Zeitalter des Weghauens und Wegsprengens, des Wegschnitzens und Eingrabens, nicht des Aufbauens und Zusammensetzens.[10]) Wir wüßten nur wenig von der Kunst und Kultur der „glyptischen“ Periode, wenn alle Schnitzwerke dieser Zeit verloren gegangen wären.

Dagegen wird in der jüngeren Steinzeit die Töpferei und die Tonplastik zur Hauptquelle unserer Kenntnis der Kulturgruppen und der herrschenden Stilarten.[11]) Die Werkzeugindustrie bleibt notgedrungen bei den

[10]) Selbst die (nur selten erhaltenen) plastischen Arbeiten in Höhlenlehm sind auf diese Art gestaltet. Graf Bégouen bemerkt darüber in der Publikation der Bisonstatuetten der Höhle Tuc d'Audoubert (Ariège), C.-r. Acad. des Inscr. 1912: „Ce qui nous frappe sur cette ébauche, c'est qu'elle semble équarrie comme s'il se fût agi d'un morceau de bois ou de pierre et non d'une matière aussi plastique que l'argile. C'est en enlevant de la matière que sculptaient les Magdaléniens et non en en ajoutant; une ébauche préparée que nous avons trouvée sur le sol nous confirme dans cette hypothèse.“

[11]) Anläßlich einer Untersuchung der kabylischen Keramik hat A. van Gennep (Rev. d'ethnogr. et de sociol. 1911, 265) wieder gezeigt, daß die Freihandtöpferei (und das ist alle prähistorische) auch heute noch überall Frauenarbeit, besonders die Arbeit alter und armer Frauen ist. Die Töpferei auf der Drehscheibe ist dagegen regelmäßig Arbeit der Männer. So kommt es, daß in vielen Ländern noch heute Freihandtöpferei und Drehscheibenarbeit nebeneinander vorkommen, die eine als Männerarbeit in den Städten und Märkten, die andere als Frauenarbeit auf dem Lande. Ein einziger Ausnahmsfall ist von den Neuen Hebriden bekannt, wo nach Speiser (Le Globe 1913, 85) von den beiden einzigen Dörfern der Inselgruppe, in welchen Tongefäße hergestellt werden, das eine die Freihand-, das andere die Drehscheibenarbeit pflegt, in beiden aber die Frauen Töpferinnen sind. (Vgl. Archives Suisses d'Anthropologie générale I, 1914, 154.)

alten einfachen Naturstoffen; aber die Schnitzkunst steht viel tiefer als in der älteren Steinzeit. Es folgt, mit dem Kupfer und der Bronze, ein Zeitalter des Metallgusses, dann mit dem Eisen ein solches der Schmiedekunst. Von diesen Arbeitszweigen sind die Keramik, die Bronzemischung und der Metallguß Tätigkeiten des Aufbauens und Zusammensetzens. Sie erfordern Kunstfertigkeit, aber keinen besonderen Kraftaufwand. Auch das Flechten und Weben sind solche Tätigkeiten. An die Korbflechterei hat sich die Keramik angeschlossen. Im Gegensatz zu diesen Arbeitszweigen hat die Schmiedekunst, namentlich die Behandlung des Eisens, etwas Gewaltsames, Abtragendes. Wie das bloße Behauen des Steines, geschieht es per forza di levare; das neue einfache Metall wird nicht, wie die Bronze, zusammengesetzt und durch Auffüllen in einer Hohlform gestaltet, sondern aus seinen Erzen gezogen, gereinigt, gehämmert und durch Reduktion geformt. Auf diesem Unterschiede beruht es wohl auch, daß das Eisen so spät die Bronze verdrängt hat.

Es sind also nicht nur die Erwerbstätigkeiten des Jägers und des Kriegers formzerstörende und abtragende, sondern auch ihre Werkzeugstoffe vorwiegend solche, deren Bearbeitung einen höheren Aufwand von Körperkraft erfordert: männliche Kraft, wie man kurzweg sagen kann. Die aufbauenden und zusammensetzenden Tätigkeiten lagen dagegen lange Zeit größtenteils in weiblichen Händen: die Weberei, Flechterei, Keramik, im Zusammenhang mit den Arbeiten des Hüttenbaues, des Pflanzensammelns und des Pflanzenbaues, des Kochens und der Wasserversorgung.

Mit der Verschiedenheit der arbeitenden Hände und der vorherrschenden Geistesrichtungen hängt auch die Verschiedenheit der Kunstformen aufs engste zusammen. Die des Jägertums und des Bauerntums sind verschieden wie Mann und Weib. Dort herrscht zuchtlose Freiheit, keckes Herausreißen der Formen aus der Natur, — hier strenge Gebundenheit, geduldiges Aufbauen und Zusammenfügen einfachster Elemente. „Nach Freiheit strebt der Mann, das Weib nach Sitte.“ Die Sitte in der Kunst heißt Ordnung. Wo fehlt sie mehr als in der freien Bildnerei der älteren Steinzeit? Wo ist sie ängstlicher gewahrt als in der geometrischen Dekoration der jüngeren Steinzeit? Hier ist das stilistische Regime der Frau des seßhaften Pflanzenbauers. Der geometrische Stil ist zunächst ein Frauenstil, und der primitive Pflanzenbauer hat es anfänglich ganz dem Weibe überlassen, für künstlerische Bedürfnisse zu sorgen. Deshalb ist dieser Stil in seiner ursprünglichen reinen Ausführung bildlos und höchst arm an Erfindung. Dennoch hat er großes geleistet, als Führer zur Zucht und Ordnung, als Erzieher zur höheren Kunst. Auf ihn gründet sich die Domestikation der bildenden Kunst, ihre Einführung in den Haushalt, zugleich mit einer neuen Begründung des Haushaltes selbst. Die Kunst des Jägers ist nicht nur reine Männerkunst, sondern auch reine Wildkunst, die Kunst des Pflanzenbauers trägt weiblichen Charakter und zugleich die Merkmale der Zähmung und der Züchtung.

Historische Kunst entstand aus der allmählichen Wiedergeburt freier, naturnachahmender Formen unter der Zucht und in dem Rahmen des geo-

metrischen Stils, der ihnen gleichsam ein schützendes Heim gewährte und sie dadurch zu höherer Kraft und Fähigkeit heranzog. Das Gleichnis der Domestikation, der Umwandlung wilder Schläge des Tier- und Pflanzenreiches in Zuchtformen, ist einer niedrigen Sphäre entlehnt, aber darum nicht minder zutreffend, allerdings auch darin, daß wir die Heimat der ältesten Haustiere und Kulturpflanzen ebensowenig mit Sicherheit bezeichnen können als die der ältesten historischen Kunst. Nur ganz allgemein darf man diese wie jene Urheimat in den Orient verlegen. Aber die älteste Heimat historischer Kunst war nicht die einzige Wiege einer solchen. Die Kunst des griechischen Mittelalters und die spezifisch hellenische Entwicklung bis um 500 v. Chr. zeigen nochmals, zeitlich in größerer Nähe, wie sich das Besondere dem Allgemeineren fügt, gleichsam der Geist dem Körper oder das Talent dem Formenzwang oder die Fähigkeit der Möglichkeit des höheren Ausdrucks. Das eine Element ist im Naturalismus, das zweite im geometrischen Prinzip gegeben. Beide sind einander gleichwertig, jedes von ihnen bleibt, für sich allein, wie das Beispiel Europas zeigt, unfähig zur Erzeugung höherer Kunst, die nur aus ihrer fruchtbaren Verbindung und Verschmelzung entsteht. Sind sie aber einmal diese Verbindung eingegangen, dann können sie, wie die Kunstgeschichte lehrt, in der Vorherrschaft miteinander fortgesetzt abwechseln; zur Alleinherrschaft kann es keines von ihnen wieder bringen.

c) Das Herrentum in der Kunst.

Geographische Verhältnisse im weitesten Sinne, physikalische und kulturgeographische Grundlagen haben es bewirkt, daß die drei großen Zeitalter vorgeschichtlicher Wirtschaft und Kunst nicht in ganz Europa gleichförmig ausgeprägt sind und daß die Ablösung des einen durch das andere nicht überall gleichzeitig erfolgte. Wirtschaft und Kunst des reinen Jägertums blühten am reichsten und am längsten in Westeuropa, besonders in Südfrankreich und Nordspanien. Das reine Bauerntum und seine eigentümliche Kunstübung wurzelten am stärksten in Mittel- und Nordeuropa. Das Herren- und Kriegertum entwickelte sich am frühesten und künstlerisch am kräftigsten in Südeuropa. Westeuropa war das üppigste Jagdrevier, Mitteleuropa der gesegnetste Ackerboden, Südeuropa die älteste Herrendomäne des vorgeschichtlichen Menschen. Die südlichen Halbinseln unseres Kontinents gestatteten infolge ihrer Natur und Lage weder dem Jägertum, noch dem Bauerntum eine lange ausschließliche Herrschaft. Doch gab es auch dort bezeichnende Unterschiede zwischen West und Ost, Nord und Süd: Italien war bäuerlicher als Griechenland; Oberitalien und Nordgriechenland blieben länger in Bauernhänden als Unteritalien und der Peloponnes und das Inselgebiet zwischen Europa und Asien.

Die Ablösung des reinen Bauerntums durch das Herrentum und des geometrischen Stils durch einen neuen männlichen Stil geht schrittweise von Ostgriechenland über Italien nach West-, Mittel- und Nordeuropa. Im

ägäischen Kulturkreis gab es die nachstehende Abfolge der Kulturstufen und der entsprechenden künstlerischen Stilarten:

1. Prämykenisches Bauerntum. — Primärer Geometrismus der jüngeren Steinzeit und der älteren Bronzezeit.

2. Kretisch-mykenisches Herren- und Fürstentum. — Naturalistische Kunst der jüngeren Bronzezeit.

3. Althellenisch-nordisches Bauerntum. — Vorgeschrittener Geometrismus der ersten Eisenzeit.

4. Hellenisches Herrentum. — Orientalisierender und archaischer Stil der griechischen Kunst.

Herrentum und aristokratische Kunstübung entwickelten sich im ägäischen Kulturkreis schon in der Bronzezeit, im zweiten Jahrtausend vor Christo, erfuhren aber einen Rückschlag durch das Auftreten nordischer Stämme am Beginn der Eisenzeit. Im griechischen Mittelalter herrschten wieder geometrische Stilarten. Erst nach dessen Ablauf, in einem zweiten Zeitalter des Herrentums, entstand die spezifisch hellenische Kunst aus einer Verschmelzung naturalistischer und geometrischer Wesenszüge.

Die übrigen Länder Europas waren künstlerisch nicht so fruchtbar wie Griechenland. Dennoch zeigen sich auch dort vergleichbare Prozesse im Hervortreten und in der Machtentfaltung historisch bekannter Völker: der Etrusker, der Kelten, der Germanen. In Italien überwand der typische Herrenstil der Etrusker den geometrischen Bauernstil der alten Italiker, der Umbrer, Sabeller usw., zuerst im mittleren, dann auch im oberen Teile der Halbinsel. In Mitteleuropa verdrängte der La Tène-Stil des keltischen Kriegertums den hallstättischen Bauernstil. Keltische, sodann römische Einflüsse verzögerten die Entwicklung eines germanischen Herrenstils, dienten ihm jedoch zugleich als Grundlagen, und der sogenannte „merowingische Stil", der Stil der Völkerwanderungszeit, ist das letzte Glied einer Kette verwandter Stilarten, deren Anfang auf europäischem Boden der kretisch-mykenische Kamaresstil und der kretisch-mykenische Naturalismus bezeichnen.

Die Stilarten des kriegerischen Herren- und Fürstentums in Alteuropa gehörten also verschiedenen Zeiten und verschiedenen Länderräumen an. Ihre Lebensdauer in der Vorgeschichte erstreckte sich über rund drei Jahrtausende, d. i. zwei vor und eines nach dem Beginn unserer Zeitrechnung. Ihre räumliche Ausdehnung reichte über ganz Europa hinweg. Trotz dieser zeitlichen und räumlichen Verschiedenheiten besteht eine innere Verwandtschaft zwischen dem kretisch-mykenischen, dem etruskischen, dem La Tène-Stil und dem Stil der Völkerwanderungszeit. Darauf soll alsbald näher eingegangen werden. Vorher noch dies: Die Unterschiede zwischen diesen Stilarten sind groß und bekannt genug. Die südlichen, in Griechenland und Italien, neigen mehr zum Naturalismus, die nordischen mehr zum Geometrismus; dennoch lassen sich die ersteren nicht etwa an den Naturalismus des alten Jägertums, die letzteren an den Geometrismus des Bauerntums histo-

risch anknüpfen und aus ihnen erklären. Ihre Eigenart beruht auf einer neuen sozialen Voraussetzung, auf dem Hervortreten eines neuen kunstschaffenden Elementes, nämlich herrschender und unternehmender Volksklassen, eines kriegerischen Herrentums. Deshalb lernen wir aus der Überlieferung anderer, älterer Kulturvölker auch die Namen, Sitten und sogar das physische Aussehen dieser kühnen Barbaren kennen: die Keftiu Kretas aus ägyptischen Quellen, die Tyrrhener, Kelten und Germanen aus antikklassischen Schrift- und Bildzeugnissen.

In den gewöhnlichen Darstellungen dieser Kunststile und Kunststufen finden nur die individualhistorischen Vorgänge Beachtung, nicht das Typische oder Anthropologische dieser Erscheinungen und Entwicklungen. Örtliche und zeitliche Verhältnisse und die von diesen Umständen bestimmten Einflüsse erscheinen in solchen Darstellungen als die Hauptsachen. In Wirklichkeit beleuchten sie vielmehr die Unterschiede als die Übereinstimmungen. Sicherlich waren die südlichen Herrenstile origineller und reicher als die nordischen und das erklärt sich aus den geographischen und historischen Verhältnissen. Die Nähe des Orients kam Griechenland zugute; die Nachbarschaft beider förderte wieder Italien. Westeuropa dagegen, wo der La Tène-Stil entstand und hauptsächlich blühte, war mehr auf seine innere Entwicklung angewiesen als die Südhalbinseln. Später als diese erfuhr es die Vorteile eines regen Verkehrs mit vorgeschrittenen Kulturgebieten. Alte, tief eingewurzelte Stilarten der Kunst und des Lebens widersetzen sich der Erneuerung hartnäckiger als jüngere, weniger tief eingepflanzte Formen. Im außermittelländischen Teile Europas waren das Bauerntum und sein uralter Stil tiefer bodenständig als im Süden. Der Süden genoß den doppelten Vorzug der Nähe des Orients und des eigenen maritimen Kulturcharakters. Dort ist für Europa die historische Kunst aus dem Schoße der kretisch-mykenischen und der frühhellenischen Kultur hervorgegangen: die Mittelmeerkunst, wie wir sie wohl nennen dürfen. Nördlich der Alpen hat erst eine um 500 v. Chr. einsetzende Bewegung eine ähnliche Grundlage geschaffen.

Man betont immer — und ganz mit Recht, jedoch ohne der Wahrheit volle Genüge zu leisten —, daß der germanische Stil auf dem keltischen und provinzialrömischen, der La Tène-Stil auf dem etruskischen und jonisch-griechischen, der etruskische Stil auf griechischen und orientalischen Einflüssen beruhe. Auch die kretisch-mykenische Kunst und Kultur waren in einem gewissen, noch nicht genau ermittelten Maße, das man früher stark übertrieben, jetzt entsprechend eingeschränkt hat, von der vorhergehenden Entwicklung des Orients abhängig. Alle diese Stufen und Stile waren darum nicht minder verknüpft mit inneren Verhältnissen, mit den besonderen (namentlich sozialen) Zuständen in den Gebieten ihrer Entstehung und Ausbreitung. Ja, man kann sagen, daß jene leicht feststellbare Abhängigkeit von fremden Stilarten zu den charakteristischen Kennzeichen einer jeden Herrenkultur gehört, die sich von alteinheimischen demokratischen Lebensformen emanzipiert und differenziert.

Doch es ist Zeit, die gemeinsamen Züge dieser untereinander gewiß sehr verschiedenen Herrenstilarten ins Auge zu fassen. Das negative Gemeinsame liegt in der Überwindung des alten geometrischen Bauernstils. Das positive Gemeinsame liegt in dem Herrentümlichen und kriegerisch Prunkhaften, im stofflichen Reichtum und in der stolzen Prachtentfaltung. Immer sind es dieselben Grundzüge, die alles Ältere auf gleichem Boden in den Schatten stellen: die reichliche Verwendung von Edelmetall und edlem Gestein, Glasflüssen, kunstvoll eingelegte mehrfarbige und durchbrochene Arbeiten, üppiger Leibesschmuck und besonders stattlicher Waffenprunk. Ein besonders charakteristisches Kennzeichen dieser Stilarten ist die Arabeske, die Pflanzenranke oder der rankenförmig zerdehnte und verschlungene Tierkörper. Das stilisierte Pflanzen- und Tierornament ist etwas durchaus Neues sowohl gegenüber dem echten alten Naturalismus als gegenüber dem reinen alten Geometrismus. Zu ihm führt keine andere Brücke als eben der herrische Wille zur Macht über neue Formen, zur Beherrschung eines früher nicht dagewesenen Kreises gebändigter organischer Formen. Es ist der klare Ausdruck des parasitischen Lebens auf symbiotischer Grundlage.

Man darf sich nicht dadurch täuschen lassen, daß sich entfernte schwache Anklänge an das stilisierte Pflanzen- und Tierornament schon in der Hallstattperiode Mitteleuropas und in den gleichzeitigen jüngeren Bronzeperioden Nordeuropas finden. Denn das waren nicht etwa bodenständige Keimformen der neuen Stilarten, sondern nachgestammelte Lehnworte aus den Kunstsprachen des kretisch-mykenischen, des griechisch-orientalisierenden und des italisch-etruskischen Kulturkreises. Am weitesten gedieh diese Entlehnung bei den venetischen Chalkenten Oberitaliens und der östlichen Alpenländer, in den bekannten figural dekorierten Eimern, Zisten, Gürtelblechen und anderen Bronzearbeiten. Obwohl diese toreutischen Werke weder von Griechen noch von Etruskern gemacht sind, und obwohl sie meist einheimische Sitten und Bräuche mit treuer Anlehnung an das barbarische Kostüm darstellen, wurzeln sie künstlerisch doch im Boden des altjonisch-orientalisierenden Stils, also in einer ganz anderen Sphäre. Sowohl zeitlich als räumlich stehen diese venetischen Bronzen der keltischen Kunstindustrie des La Tène-Herrenstils sehr nahe. Manche von ihnen sind aus Kulturschichten der La Tène-Zeit überliefert und A. Evans hat auch versucht, die Entstehung des La Tène-Stils auf diese Arbeiten zurückzuführen. Dieser Versuch hat mit Recht keinen Anklang gefunden. Denn die La Tène-Kunstindustrie hat keineswegs jene Richtung fortgesetzt, sondern wieder Neues und Eigenes geschaffen, nicht gerade Feineres und Höheres, eher Derberes und Ungeschlachteres, das aber doch den Charakter einer gründlich veränderten Zeitrichtung an sich trägt. Aus dem Gräberfeld von Hallstatt stammen zwei bekannte Bronzen, die den stilistischen Unterschied zwischen venetischer und keltischer Kunst schlagend erkennen lassen. Die eine ist ein Eimerdeckel mit Tierfiguren und halbtierischen Mischgestalten aus einem junghallstättischen Brandgrab, die andere eine Schwertscheide mit Reitern und (in Arabesken auslaufenden) Ringern aus einem Skeletgrabe der Früh-La-Tène-Zeit. Das

eine Stück mag aus Oberitalien, das andere aus dem Westen an seinen Fundort gekommen sein. Ziemlich alles ist da grundverschieden. Wie fern stehen außerdem die orientalische Sphinx, der Flügellöwe und die Palmetten des Eimerdeckels dem inneren Wesen der Hallstattkultur, die aus sich heraus nicht anders als in geometrischen Formen künstlerisch tätig sein konnte. Die Schwertscheide fügt sich dagegen, obwohl als hervorragendes Stück, völlig in die geistige und industrielle Sphäre, in den Stilkreis der Früh-La-Tène-Periode ein.

d) Übersicht der Kunstzeitalter Europas.

Aus diesen Tatsachen und den sonstigen Daten der Vorgeschichte ergibt sich die folgende Übersicht der Zeitalter prähistorischer Kunst in Europa:

Erstes Zeitalter.

Naturalistische Kunst des reinen Jägertums.

(Jüngere Stufenreihe der älteren Steinzeit oder des Paläolithikums. Endstufen [unsicherer Ausdehnung] des quartären Eiszeitalters. Entwickeltes reines Jägertum. Höhere parasitische Wirtschaft. Zeitalter der Schnitzkunst [„glyptische Periode"] und der Vorherrschaft der Stichwaffen und Stichwerkzeuge. Erstes männliches oder aristokratisches Kunstzeitalter.)

1. Stufe der besten plastischen Darstellung der menschlichen Gestalt.

(Aurignac-Periode. Zeit der ältesten geschnitzten Stichwaffen und Stichwerkzeuge.)

2. Stufe der verfeinerten Tier- und vergröberten Menschendarstellung.

(Solutré-Periode. Zeit der vollkommensten Stichwaffen aus Stein.)

3. Stufe der größten Ausbreitung und des Verfalles der naturalistischen Kunst.

(Madeleine-Periode. Zeit der Rengeweih-Harpunen. „Bühlstadium" der Nacheiszeit, ca. 20.000—10.000 v. Chr. [?].)

4. Nachleben naturalistischer Jägerkunst in Nord- und Osteuropa.

(Maglemose-Periode [= Mas d'Azil-Periode?], ca. 10.000—8000 v. Chr.? — Arktisch-baltische Steinzeit, ca. 3500—2100 v. Chr.?)

Übergangszeiten der größten Kunstarmut.

(Ende der älteren und Beginn der jüngeren Steinzeit. Altalluviale Perioden. Vorherrschender Parasitismus mit zeitlich und räumlich beschränktem Übergang zu symbiotischen Lebensformen.)

1. Stufe der geometrischen Symbole.

(Mas d'Azil-Periode. Zeit der Hirschgeweih-Harpunen und der bemalten Kiesel, ca. 10.000—8000 v. Chr. [?].)

2. Stufe der ältesten, unverzierten Keramik.

(Campigny-Periode. Zeit der Kjökkenmöddinger, ca. 8000—6000 v. Chr. [?].)

Zweites Zeitalter.

Geometrische Kunst des Bauerntums.

(Entwickelte jüngere Steinzeit und ältere Bronzezeit in ganz Europa. Jüngere Bronzezeit und erste Eisenzeit im größten Teile Europas. Primitive symbiotische Wirtschaft. Erstes demokratisches Kunstzeitalter.)

1. Stufe des flächenfüllenden oder Umlaufstils der Keramik.

(Hochneolithische Periode. Ältere Pfahlbau-Steinzeit [Periode von Robenhausen], ca. 4000—2500 v. Chr.)

2. Stufe des flächeneinteilenden oder Rahmenstils der Keramik.

(Spätneolithische, äneolithische oder Kupferzeit. Jüngere Pfahlbau-Steinzeit [Mondsee-Periode], ca. 2500—1900 v. Chr.)

3. Stufe des Metallgusses und der Metallgravierung.

(Ältere Bronzezeit in ganz Europa. Ältere und jüngere Bronzezeit des Nordens, ca. 1900—500 v. Chr.)

4. Stufe der Schmiedekunst und des getriebenen Ornaments.

(Jüngere Bronzezeit und Hallstattperiode in Mittel- und Westeuropa, ca. 1500—500 v. Chr. Griechisches Mittelalter, ca. 1200—800 v. Chr. Villanova-Periode Italiens, ca. 1100—700 v. Chr. Vorrömische Eisenzeit des Nordens, ca. 500 v. Chr. bis um Christi Geburt.)

Drittes Zeitalter.

Stilarten des Herren- und Kriegertums.

(Jüngere Bronzezeit in Ostgriechenland. Jüngere Eisenzeit in Griechenland und Italien. La Tène-Periode in West- und Mitteleuropa. Römische und nachrömische Zeit des Nordens. Völkerwanderungszeit. Sekundärer Parasitismus auf symbiotischer Grundlage. Zweites männliches oder aristokratisches Kunstzeitalter.)

1. Stufe des kretisch-mykenischen Naturalismus und Palaststils.

(Jüngere Bronzezeit Kretas und Ostgriechenlands, c. 1800—1200 v. Chr. [Dann „griechisches Mittelalter", oben II. 4.])

2. Stufe der orientalisierenden Stilarten Griechenlands und Italiens.

(Jüngere Eisenzeit Griechenlands und Italiens. Zeit der griechischen Kolonisation und der etruskischen Machtausbreitung, ca. 800—600 v. Chr.)

3. Stufe des keltischen Kunsthandwerkes in West- und Mitteleuropa.

(La Tène-Periode oder jüngere Eisenzeit, ca. 500 v. Chr. bis um Christi Geburt.)

4. Stufe des germanischen Kunsthandwerkes im Norden.

(Römische und nachrömische Eisenzeit, im Norden von Christi Geburt bis um 1000 n. Chr.)

Vor dem Abschluß dieser summarischen Darstellung ist gewissen Einwendungen zu begegnen, die sich mit Notwendigkeit daraus ergeben, daß die drei Perioden vorgeschichtlicher Kunst, weil es eben organische Entwicklungsstufen sind, nicht ganz plötzlich, wie etwa Erdbeben oder Vulkanausbrüche, eingetreten sein können. Es versteht sich von selbst, daß die Ausprägung spezifischer Stilarten regelmäßig später erfolgt ist als der Eintritt der grundlegenden sozialen Verhältnisse. Das Jägertum überhaupt ist nachweislich viel älter als die Periode von Aurignac, aus der wir die ältesten paläolithischen Bildwerke kennen. Das seßhafte Bauerntum ist sicherlich älteren Datums als die ältesten uns bekannten geometrischen Systeme der neolithischen Keramik. Das Herren- und Kriegertum entstand zweifellos überall früher als der jeweilige Herren- und Kriegerstil. Es kann ja gar nicht anders sein. So sind die Herrensitze und Fürstenpaläste auf Kreta gewiß älter als der kretisch-mykenische Naturalismus. Das griechische Mittelalter war fraglos auch eine Herren- und Kriegerzeit; allein künstlerisch stand es im Zeichen eines bäurischen Stils, der sogar den kretisch-mykenischen Hof- und Herrenstil verdrängte. Ebenso entfalteten das etruskische, das keltische und das germanische Herrentum ihre künstlerische Schöpferkraft vermutlich erst erheblich später als ihre kriegerische und politische Macht.

Einen gleichzeitigen Ablauf der genetisch äquivalenten Perioden wird niemand erwarten. Ebensowenig das sofortige Erlöschen älterer Richtungen nach dem ersten Auftreten neuer Stilarten. Charakteristisch ist das Zurückweichen der Stilarten nach dem Norden und ihr längeres Verharren in diesem Gebiet. In den mesolithischen Übergangszeiten der größten Kunstarmut hat Dänemark noch Reste der naturalistischen Kunst des Jägertums, zwar nicht mehr in der Litorinaperiode der Kjökkenmöddinger, aber in der vorhergehenden Maglemosekultur der Ancyluszeit. Auch die arktisch-baltische Steinzeitkultur enthält noch ein namhaftes Erbe naturalistischer reiner Jägerkunst. Der Bauernstil findet sein Ende in Mitteleuropa um 500 v. Chr., im Norden erst ein halbes Jahrtausend später.

Ganz zum Schlusse noch eine vielleicht selbstverständliche Bemerkung. Unter Bauerntum, Bauernstil, demokratischer Kunst ist keineswegs ein Zustand völliger sozialer Gleichheit aller Stammesgenossen zu verstehen. Denn zweifellos gab es schon im Zeitalter der geometrischen Stilarten ständische Unterschiede: patriarchalische Häuptlinge, bevorzugte und minderbevorzugte Stammesgenossen, Arme und Reiche, wie auch Herren und Krieger, aber

von anderer Art als in den eigentlichen Herren- und Kriegerzeiten. Diese waren die Zeiten der weitreichenden Bewegungen, der kriegerischen Unternehmungen, der erfolgreichen Machtausbreitung. Die vorangehenden Zeiten waren solche der Ruhe, der Vorbereitung, nicht des absoluten Stillstandes, aber der Bewegung im engern Kreise, mit anderen Worten echt prähistorische Zeiten. In solchen entstanden natürlich die Keimformen des jüngeren Herrentums. Diese mögen überall vorhanden gewesen sein. Sie fanden jedoch nicht überall die gleiche Entwicklung zur höheren Stufe, sondern häufig vielmehr Unterdrückung durch früher entwickelte oder stärker ausgerüstete Herrenvölker. Daher kennen wir zahlreiche Namen alteuropäischer Völker jener drei Jahrtausende, ohne daß wir mit ihnen ähnliche Kulturbegriffe verbinden könnten wie mit den minoischen Kretern, den Hellenen, Etruskern, Römern, Kelten und Germanen, d. i. mit den Herrenvölkern des europäischen Altertums.

Dritter Teil.

Der Westen und die naturalistische Kunst des Jägertums.

1. Geist und Charakter der quartären Bildnerei.

a) Allgemeiner Charakter.

Alles Wilde, Zuchtlose, von höherer Kultur Entfernte ist seiner Natur nach zugleich im größten Maße frei und im höchsten Grade beschränkt. Das sind auch die beiden Hauptzüge im Charakter der quartären Jägerkunst; auf ihnen beruhen deren hohe Vorzüge und deren tiefe Inferiorität. Ihr Geist ist von großartiger Ungebundenheit und ebenso erstaunlicher Armut und Stumpfheit. Wie man an jedem Kinde sehen kann, äußert sich der Charakter früher in bestimmter Weise als die geistigen Fähigkeiten.

In ihren charaktervollsten Werken ist die quartäre Kunst weder monumental noch dekorativ, weder episch noch dramatisch, sondern, wenn sie mit einer poetischen Gattung verglichen werden soll, lyrisch: eine Kunst der Seelenstimmung, der Genußfreude. Aber der rohesten, tierischesten!

F l e i s c h i s t i h r H a u p t i n h a l t : Menschenfleisch und Tierfleisch, jenes in Gestalt des erotischen „Idols“ (besser gesagt: „Ideals“), dieses unter der Form der am häufigsten dargestellten Nahrungstiere. Um diesen Hauptinhalt gruppiert sich alles Übrige, als nebensächlich gekennzeichnet durch größere Seltenheit und meist auch durch geringwertige Ausführung. Solches Nebenwerk, das für den Grundcharakter der quartären Bildnerei wenig in Betracht kommt, sind schematisch schlanke oder grotesk verzerrte Menschenfiguren (die letzteren oft als männlich, nie sicher als weiblich bezeichnet), Darstellungen von Raubtieren, Pflanzen, undeutlich wiedergegebenen Gegenständen, figurale Verzierungen an Gebrauchsobjekten, endlich alle Abbreviaturen und wirklichen Ornamente. Bei reichlicher Kunstübung entstand dies alles teils durch einfache Zunahme und Wachstum der Tätigkeit, teils durch Verfall, Ungeschick, müßige Spielerei, die bis zum äußersten geht, bis zum sinnlosesten Gekritzel und Geschmiere, dessen Wiedergabe in den Publikationen sich von selbst verbietet und daher stets unterbleibt.

Eine Kunst, die in der Darstellung des Fleisches schwelgt, bedient sich natürlich gern der Plastik und des Reliefs. Dies hat die paläolithische Bildnerei auch getan, und zwar sehr frühzeitig, wenngleich niemals ausschließlich. Das frühe Auftreten geschnitzter Rundfiguren erscheint nicht verwunderlich, wenn man erwägt, daß auch die aus den gleichen Stoffen geschnitzten Gerätschaften plastische Werke sind. Es kann nicht die Rede davon sein, daß am Beginn der glyptischen Periode eine bloße Umrißzeichnung von den Beschauern etwa nicht verstanden worden wäre, so daß die Bildner zur plastischen Ausführung ihrer Werke genötigt gewesen wären. Bei so ganz unentwickelter Fähigkeit des Auges hätte man wohl auch an spannenlangen plastischen Menschen- oder Tierfiguren keine Ähnlichkeit mit den Originalen herausgefunden. Da aber die Zeichnung, einschließlich der Malerei, jedenfalls schneller und leichter von der Hand geht als die plastische Arbeit, so besteht doch die überwiegende Mehrzahl der erhaltenen Bilder in Werken der Zeichnung, nicht der Plastik. Auch hier gab es ein Mittel, jenem künstlerischen Fleischhunger Genüge zu leisten. Es bestand in der Übertreibung oder (wenn das zuviel gesagt sein sollte) in der umfangreichen Ausdehnung der Umrisse. Auch darin hat sich jene Kunst reichlich genug getan. Die fettleibigen Frauenfiguren in runder Plastik und die wuchtig angelegten Bisongestalten in flacher Malerei fallen unter denselben Gesichtspunkt: j e m e h r L e i b e s u m f a n g, d e s t o b e s s e r. Das Formtalent und der Wirklichkeitssinn der Bildner ließen es nicht zu, daß diese Tendenz von der Realität allzuweit abführte. Die Neigung zur Fülle, zum „je mehr, desto besser“, wurde korrigiert durch einen mächtigen Zug zur Wahrheit, zum „j e r i c h t i g e r, d e s t o b e s s e r“. Auf diese beiden Tendenzen lassen sich alle Leistungen der figuralen paläolithischen Bildnerei zurückführen. Die Tendenz zur Fülle bewirkte auch die Menge der Arbeiten. Man konnte sich nicht genug tun im Schaffen und Schauen. Der Raum wurde zu klein, zu eng. Man zeichnete „Palimpseste“; man drang in die tieferen und tiefsten Höhlenstrecken ein, um für neue Werke Platz zu ge-

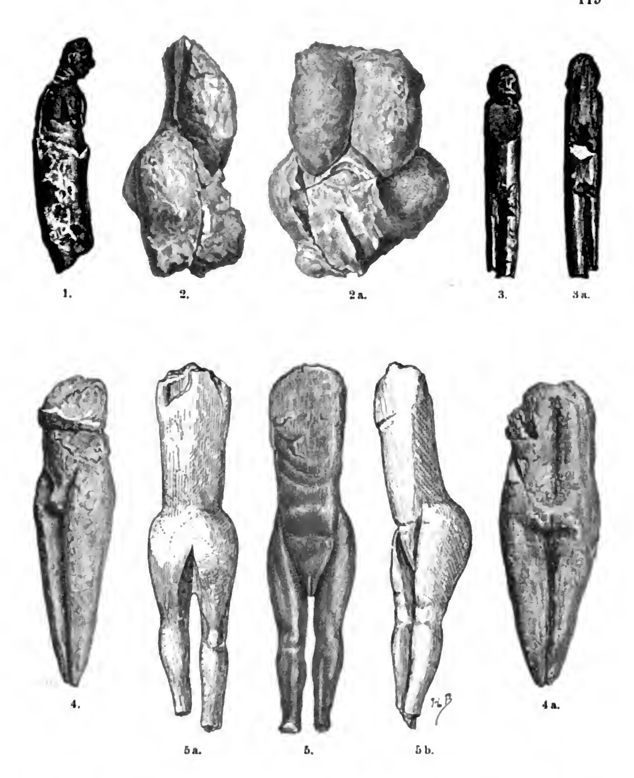


1. Bisonfiguren aus Höhlenlehm in der Grotte Tuc d'Audoubert bei Montesquieu-Avantès, Ariège. Nach Graf H Bégouen.



2. Mammutfigur aus Elfenbein (10 cm hoch, in zwei Ansichten) aus dem Solutréen von Předmost, Mähren. Nach K. Maška.

Plastische Tierfiguren aus den älteren Phasen der glyptischen Periode.



Plastische Schnitzwerke aus paläolithischen Höhlenschichten Frankreichs, natürliche Größe (Fig. 1 Mas d'Azil, aus einem Pferdezahn, 2.—4. Brassempouy, aus Elfenbein, 5. Laugerie basse, aus Elfenbein.)

Nach Ed. Piette und H. Breuil.

winnen. Man zeichnete und malte auch in fast unbewohnten Höhlen, an Orten, wohin man bloß der Bilder wegen ging oder kroch. Kleines bewegliches Material, auf dem man zeichnen konnte, stand nach Belieben zur Verfügung. Auch hier äußert sich die Tendenz zur Fülle nicht nur in der Zahl der Stücke, sondern auch in der Ausnützung des Raumes auf vielen einzelnen Knochen, Geweihstücken oder Steinen, die einmal zum Zeichnen hergenommen waren und gewöhnlich ganz mit Bildern bedeckt wurden. Diese Bilderfreude, Bildergier wurde wirksam unterstützt durch die Fähigkeit, die Natur in der bevorzugten, eng begrenzten Richtung gut zu sehen und wiederzugeben. Der auf Fülle gerichteten Absicht entsprechen auch die geschickt abgekürzten Darstellungen ganzer Rudel oder Reihen von Tieren, wie auf den Knochenstücken von Teyjat (Rentiere, vgl. S. 121, Fig. 4) und Chabot (Pferde. Raubtiere wurden sehr selten plastisch geschnitzt, in der Zeichnung nicht abgekürzt und stilisiert oder in rhytmischen Reihen wiederholt. Der Raubtierkopf ist kein Gegenstand der Darstellung, während die Köpfe der beliebtesten Jagdtiere unermüdlich wiederholt werden.

Die Fülle und Gedrungenheit der plastisch dargestellten menschlichen und tierischen Formen ist zuweilen im Material begründet. Bei Figuren wie die Frau von Willendorf (S. 121, Fig. 1) und dem Mammut von Předmost (S. 118, Fig. 2), kann man wohl von „Materialstil“ reden, obwohl die eine aus Stein, die andere aus Elfenbein geformt ist. In solchen Stücken hat sich der Künstler an die Naturgestalt des vollrunden Werkstückes angeschlossen, mit großer Geschicklichkeit, aber auch unter Opfern, die dem Zeichner nicht auferlegt waren. Der schlanke menschliche Typus, den Piette vom fettleibigen unterschied, beruht nicht minder auf den Vorbedingungen schmaler länglicher Werkstücke, z. B. bei der Frau von Laugerie basse (S. 119, Fig. 5).[1])

So unterscheiden sich in der etruskischen Kunst die gedrungenen Relieffiguren der steinernen Aschenkisten von den schlanken Gestalten der gravierten Bronzespiegel. Weder hier noch dort sollten etwa zwei Rassen von verschiedener Körperbildung dargestellt werden, wie Piette für die Menschenfiguren der paläolithischen Kunst tatsächlich angenommen hat.

Die naturalistische Kunst der westeuropäischen Jägerstämme war keine Zierkunst im engeren Sinne, obgleich sie in einem gewissen Umfang (aber auch das nur im Madeleine-Zeitalter) zur Verzierung von Geräten diente. Der geometrische Stil der jüngeren Steinzeit und der nächsten Folgeperioden war dagegen vorwiegend ein Zierstil, obgleich er in bescheidenem Ausmaß

[1]) „Nach der Rundung der Formen,“ sagt Breuil (L'Anthrop. 1907, S. 10), „liegt dieses Stück weitab von den Figuren des Aurignacien aus Brassempouy.“ Er bestätigt ferner, daß der armlose Rumpf oben meißelförmig endet und daß der Kopf der Statuette, wenn ein solcher vorhanden war, völlig flach und scheibenförmig gewesen sein muß. Dennoch sind die Partien von der Leibesmitte abwärts keineswegs schematisch, sondern ziemlich naturgetreu und die Lösung der Beine ist sogar recht seltener Vorzug dieser Figur.

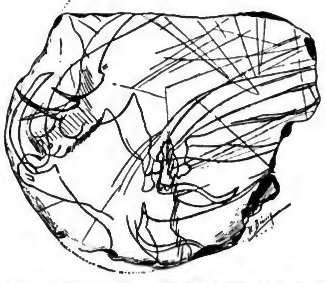




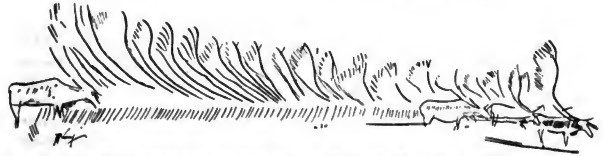
1. Kalksteinfigur von Willendorf (Niederösterreich) in drei Ansichten.



2. Steinplatte mit zwei Menschenfiguren von Terme Pialat (Dordogne). Nach A. Délugin (ca. 1/4).



3. Drei übereinander gezeichnete Nashornfiguren auf einem Schieferkiesel aus Arcy-sur-Cure, Yonne. Nach H. Breuil.



4. Abbreviierte Rentierreihe auf einem Adlerradius aus der Grotte de la Mairie bei Teyjat, Dordogne. Nach H. Breuil.

Paläolithische Bildwerke aus Österreich und Frankreich.

auch zur Schaffung stilisierter selbständiger Bildwerke diente. Daß diese beiden Stilarten einander nach dem Übergange von Diluvium zum Alluvium abgelöst haben, ist eine bekannte Tatsache. Wie diese Ablösung erfolgt ist, darüber weiß man so wenig wie über die Erneuerung der menschlichen Kultur in der jüngeren Steinzeit überhaupt. Geometrische Kunst ist ihrer Natur nach Zierkunst par excellence. Sie ist zugleich das Allgemeinere, Häufigere, die naturalistische Kunst dagegen das Besondere, Seltenere. Daher findet sich jene neben dieser auch schon in der älteren Steinzeit, aber nur in geringer Ausbildung und Anwendung. Ihr zu huldigen lag offenbar nicht im Geiste der Künstler dieser Zeit und dieser Region. Erst als dieser Geist erlosch, trat sie hervor.

Lob und Anerkennung sind der quartären Tierbildnerei, seit man sie kennt, im Übermaß gespendet worden. Sie gipfelten darin, daß man die Pferdeköpfe und Pferdefiguren aus Mas d'Azil und anderen Fundorten mit den Pferdeköpfen des Parthenongiebels und den Pferdefiguren des Parthenonfrieses verglich. Tatsächlich ist zwischen beiden Kunstzeitaltern in der Tierdarstellung wenigstens auf dem Boden des europäischen Festlandes nichts von gleicher Vollkommenheit geleistet worden. Wenn es darauf allein ankäme, wenn formelle Vollendung und lebensvolle Naturwahrheit in der bildenden Kunst alles wären, dann könnten die namenlosen Glyptiker des Eiszeitalters neben den Schülern eines Phidias noch immer ihren Rang behaupten. Allein der Stammbaum jener Marmorpferde der Götterwagen und des panathenäischen Reiterzuges geht nicht nur auf die Pferde von Mas d'Azil zurück, sondern auch auf die Bronzepferde der Altis vom Olympia und die gemalten Rossegespanne der attischen Dipylonvasen. Was sich aus diesen doppelten Keimen entwickelte, das ist historische Kunst. Die Plastik des Eiszeitalters hatte keine Vergangenheit und keine Folge; ihr fehlten die Vor- und Nachstufen. Sie schmückte nichts als höchstens ein paar armselige Jagdgeräte, keinen heiligen Hain, keine Grabvase, keinen Tempelgiebel oder Tempelfries. Sie war dazu völlig ungeeignet; denn sie kannte keine Unterordnung unter ein tektonisches Gefüge, keine Beziehung, keinen Zusammenhang. Sie war freie Bildnerei im strengsten und beschränktesten Sinne.

b) Freiheit und Beschränktheit der ältesten Kunst.

Infolge mangelnder Anregung von außen — woher hätte eine solche auch kommen sollen? — und weiterführender Triebkraft von innen, eigener geistiger Entwicklung, hat diese Kunst Jahrtausende hindurch nur technische und formelle Fortschritte gemacht, die von untergeordneter Bedeutung waren. Sie lebte, blühte und verging, unfähig der einfachsten Bildung von Gruppen oder Mischfiguren, unfähig der schlichtesten Darstellung einer Handlung oder eines nackten Tatsachenberichtes, wie sie in so vielen Arbeiten der arktischen Völker und der Rothäute Amerikas vorliegen. (Vgl. z. B. S. 123, Fig. 2.) Es gehört zu den erstaunlichsten Tatsachen der Kunstgeschichte,

1. Tierfresken in der Höhle von Altamira (ca. $^{1}/_{70}$). Nach E. Cartailhac und H. Breuil.



2. Jagdszenen auf dem Knochengriff eines Bohrers aus Alaska (Museum f. Völkerk. Hamburg).

daß jene so begabten und geschickten Schnitzkünstler, Zeichner und Maler von der (vielleicht noch interglazialen) Aurignac-Periode an bis zu einem vorgeschrittenen Stadium der Nacheiszeit nichts hervorbrachten als Einzelfiguren, im besten Falle Reihen solcher Figuren oder gar nur Teile von Tierfiguren, als Köpfe und Beine, oder endlich mehr oder minder undeutliche Zeichen, die als Hütten, Schilde, Wurfwaffen gedeutet werden können. Wo sind die scheinbar so naheliegenden Jagdszenen, die einfachsten Darstellungen von Kämpfen zwischen Tieren und Menschen? Sie fehlen gänzlich, und die Kunstsprache dieser Troglodyten gleicht einem Idiom, das ein paar Dutzend sonore Ausdrücke für lebenswichtige Begriffe eines niederen Kulturgrades, aber nicht den geringsten Ansatz zur Syntax, kein Mittel zur Bildung des einfachsten Satzes enthält. Was sich Künstler und Publikum bei diesen Werken gedacht haben mögen, wird immer dahingestellt bleiben müssen; aber in wörtlicher Übersetzung lauten sie nicht anders als etwa: „Weib, o Weib! Fettes Weib! Schönes Weib! Bison, großer Bison! Starker Bison!“ usw. Das mag, wie in primitiver Lyrik, stark und tief gefühlt worden sein, aber es ist künstlerisch bettelarm und darum nennen wir diese Kunst borniert und monoton; denn mit dem höchsten Grad formeller Vollendung erreicht sie zugleich den tiefsten Stand hoffnungsloser Unfruchtbarkeit.

Man hat allerdings, vielleicht ein wenig bedrückt von der Empfindung jener traurigen Öde, den Versuch gemacht, einzelne Gruppenbildungen nachzuweisen. Aber selbst bei den am häufigsten zitierten Stücken aus Laugerie basse, wie bei dem Rengeweih mit Bison und Mensch oder der bekannten „femme au renne“, oder endlich bei dem sogenannten „Rentierkampf“ auf einem Schieferstück ist der Zusammenhang zwischen Tier und Mensch oder Tier und Tier durchaus zweifelhaft. Ebenso bei einer vermeintlichen Tierszene unter den Wandbildern von Font-de-Gaume (ein katzenartiges Tier, welches Pferde zu jagen scheint, F. d. G. 128. 94). Die Figuren sind einfach nebeneinander hingestellt oder sonstwie auf demselben Grunde angebracht, wie z. B. einmal Beine und Kopf eines Bisons, eine Harpunenspitze und zwei Reihen stehender, anscheinend menschlicher Figuren. (S. Abbild. S. 37, Fig. 2, rechts unten aus Raymonden nach F. d. G. 222. 211.) Derlei mag irgendeine bilderschriftliche Bedeutung haben (dahin überschlägt sich ja die Welle dieser Kunst); aber auch das ist nicht gewiß. Wieviel wildes Gemenge, Über- und Durcheinander von Einzelfiguren entstand nicht zufällig durch Benutzung desselben Raumes und durch Rücksichtslosigkeit gegen ältere Zeichnungen an demselben Platze! (Vgl. z. B. S, 121, Fig. 3.) Selbst wenn man imstande wäre, ein halbes Dutzend wirklicher Gruppen nachzuweisen, würde dies, gegenüber der ungeheuren Zahl zusammenhangloser Einzelfiguren, nichts bedeuten.

Eine seltsame Unabhängigkeit bewahrten diese Künstler auch darin, daß es ihnen nicht durchaus nötig schien, ihre im übrigen korrekt ausgeführten Tierfiguren an den Höhlenwänden so hinzustellen, wie wir es allein zulässig finden, nämlich mit abwärts gekehrten Beinen und aufwärts gewendetem

den, nämlich mit abwärts gekehrten Beinen und aufwärts gewendetem Rücken. Wir begreifen, daß sie den Einzelfiguren keinen Rahmen gaben und auch keine Bodenlinie zeichneten, nicht aber, daß sie die Tiere, die allerdings zumeist auf einer idealen Horizontallinie stehen, gelegentlich auch anders stellten. In dem großen „Tiergewimmel“ von Altamira (S. 123, Fig. 1) entfernt sich die ideale Basislinie der Figuren von der Horizontalen oft um 45—90°. Die schönsten ruhenden Bisonfiguren dieses pêle-mêle haben als Basis eine senkrechte Linie, die meisten anderen schräge Linien von verschiedener Neigung und kaum eine Figur steht auf der Horizontalen. Ähnliche Freiheiten nahmen sich die Maler der Höhle Font-de-Gaume, besonders in der salle des petits bisons, die der Höhle von Niaux u. a.[2]) Daraus darf geschlossen werden, daß auch die oben erwähnten menschlichen Figuren auf Rengeweihstücken von Laugerie basse (Mann mit Bison, Frau mit Rentier) nicht liegend, sondern stehend gedacht sind, und dann erscheint die „femme au renne“ in derselben leicht gebückten Körperhaltung wie die bekannte weibliche Rundfigur von demselben Fundort. Diese Willkür der Orientierung verstärkt noch den Eindruck, daß man nichts als einzelne, untereinander in keiner Beziehung stehende Figuren vor sich hat.[3])

Dem Mangel an Komposition und Handlung in der quartären Kunst entspricht die plastische Ruhe der allermeisten, auch in der Zeichnung und Malerei dieser Periode ausgeführten Figuren. Denn in der jüngeren primitiven Kunst begünstigt die zeichnerische Darstellung gewaltsame Bewegungen: weit gereckte Arme, stark gespreizte Beine der menschlichen, volle Flucht der tierischen Figuren u. dgl. Die primitive und selbst die höhere Plastik begünstigt dagegen geschlossene, ruhige Haltungen. Die zahllosen gezeichneten Tierbilder der paläolithischen Jäger wären insgesamt nicht allzuschwer in Rundbildung zu übertragen. Es kommen zwar auch laufende Tiere vor, aber sie sind verhältnismäßig selten und ihr Laufen hat keine Beziehung zu irgend einer sichtbaren Ursache. Als Breuil 1906 in Monaco seine Altamiraaufnahmen zur Ausstellung brachte, war er noch geneigt, die zusammengekauert liegenden Bisonfiguren für mit gesenktem Gehörn anstürmende Tiere zu halten, eine Vorstellung, die er alsbald fallen lassen mußte.

Abgesehen von der unvermeidlichen Bewältigung technischer Schwierigkeiten, muß diese künstlerische Arbeit mit außerordentlicher Leichtigkeit vonstatten gegangen sein. Die Treffsicherheit, mit der die Einzelfiguren dargestellt sind, beruhte auf einer Faszination des Auges durch die Gegenstände unablässiger Beobachtung. Ich möchte hier an das vielen Jägern bekannte nervöse Phänomen des „Hasenlaufens“ erinnern. Es besteht darin, daß man

---

[2]) Daher ist auch das „cheval grimpant“ der Höhle Tuc d'Audoubert (Cipr. Genf 1912, I, 493, Fig. 2, ca. 50° von der Horizontalen) kein Klettertier, sondern ein ganz normales Geschöpf.

[3]) Nach Klaatsch wäre die femme au renne „vielleicht ein Fragment aus einem Diluvialroman“. (Die Anfänge von Kunst und Religion, S. 17.)

nach einem ergiebigen Jagdtage, vor dem Einschlafen, die Tiere, die man so viele Stunden lang aufmerksam beobachtet hat, mit geschlossenen Augen wiedersieht: heranlaufend, stillhaltend, weglaufend, sich zusammenkauernd, aufrichtend, kurz in allen Stellungen und Bewegungen mit der größten Deutlichkeit und Naturwahrheit. Allmählich schwinden diese Visionen und man schläft ein. Menschen, deren Tagewerk jahraus jahrein mit solchen Eindrücken verknüpft war und die außerdem ein latentes Kunstvermögen besaßen, konnten durch derlei Nachwirkungen dahin geführt werden, diese stets wiederkehrenden Erinnerungsbilder mit großer Treue künstlerisch festzuhalten, um so mehr, wenn sie geneigt waren, Erscheinungen im Schlaf oder im Halbschlaf magischen Kräften zuzuschreiben.[4]) Mit dem Jägerleben erlosch dieser halbe Zwang, mit dem Eintritt der geologischen Gegenwart hörte die fast insulare Stellung Westeuropas auf, und der Kontinent, nunmehr der ganze, trat unter die Herrschaft eines neuen Geistes, neuer Kulturformen, die — wie sehr man das auch bestritten hat — doch sicherlich früher im Osten und im Süden als im Westen und Norden vorhanden gewesen sind.

In den Anfängen der Kunst und Kultur begegnet man einem Geisteszustand des Menschen, den man nicht so sehr Unfähigkeit als Ungewecktheit nennen sollte. Dies bildet einen Hauptunterschied zwischen prähistorischen und historischen Zeiten und Zuständen. In den ersteren fehlen, wie es scheint, oft nur die äußeren Anstöße und Anregungen zur fruchtbaren Fortentwicklung, die in den letzteren reichlich gegeben sind. Nicht die Entstehung, aber die üppige Entfaltung der spätpaläolithischen Kunst in Westeuropa beruht ohne Zweifel auf den immer wiederkehrenden reichlichen Anregungen, die das latente Kunstvermögen durch vorhandene Werke erhielt. Viele Beweise hat man dafür in verbesserten Zeichnungen, übermalten älteren Arbeiten oder späteren Ausfüllungen der Räume, die von früheren Zeichnungen leer gelassen wurden. Es gab Schule, Tradition, Ambition oder wie man das nennen mag. Aber das Wort Inzucht liegt nahe und das Steckenbleiben dieser Kunst hat wohl jene räumliche Abgeschlossenheit zur Hauptursache. Es ging bis an die äußersten Grenzen, die durch fortgesetzte Inzucht erreicht werden konnten, aber nicht weiter. In den östlichen Gebieten der paläolithischen Kultur Europas fehlte, wie es scheint, auch jene ununterbrochene Anregung des schlummernden Talentes durch die Tradition, und man blieb dort noch viel früher stecken als im innerlich begünstigten Westeuropa. Die Zeit der äußeren Anregungen war auch dort noch nicht gekommen, und als sie eintrat, begünstigte sie nicht die figurale Zeichnung und den Naturalismus, sondern die neue Kunstrichtung des geometrischen Ornamentes.

---

[4]) Von den Shuswap, einem Selishstamm der Nordwestküste Nordamerikas, berichtet James Teit (The Shuswap, The Jesup North Pacific Exped. II, 7, S. 590), daß sie auf Felsen malten, was sie im Traume gesehen, um sich schneller einen schützenden Dämon zu verschaffen oder die Erfüllung anderer Wünsche zu erlangen.

c) Geschichtliche Würdigung.

In dieser bewunderten Bildkunst der spätquartären Troglodyten Westeuropas sehen wir das erste und älteste Beispiel einer hochspezialisierten und dadurch zur unmittelbaren Fortzeugung unfähig gewordenen Kunstrichtung. In der Weltgeschichte der Kunst steht diese Erscheinung ganz hervorragend da. Weder in ihrer Güte, noch in ihrer Schwäche und Einseitigkeit findet sie ihresgleichen bei alten und neuen Naturvölkern, bei Buschmännern, Eskimos, Indianern usw. Aus dem östlichen und südlichen Spanien sowie aus Nordafrika kennt man Felsmalereien und Felszeichnungen, die nicht so sehr viel jünger sind als die Höhlenfresken der kantabrisch-französischen Region, aber bei weit geringerem formellen Kunstvermögen, eine viel höhere Fähigkeit zum Ausdruck des Lebens, der Bewegung, der Gruppenbildung bekunden. Mit welchem Ungeist waren jene Troglodyten geschlagen, daß sie nichts dergleichen auch nur versuchten, daß ihnen, bei so gelungenem Ausdruck einzelner Begriffe, die Syntax der bildenden Kunst ewig verschlossen blieb? Man hat vermutet, daß eine verheerende Katastrophe diese Kulturblüte hinweggerafft habe, ehe sie sich zu Höherem entfalten und historische Bedeutung im engeren Sinne gewinnen konnte.

Zu dieser Vermutung gelangte Eduard Meyer (Geschichte des Altertums I², 1, S. 245), indem er fand, daß uns in den jungpaläolithischen Stufen eine Kultur entgegentrete, die ihrem geistigen Inhalt nach der der folgenden Periode, der neolithischen Zeit, weitaus überlegen gewesen sei. Denn für die Beurteilung einer Kultur komme es nicht auf die technischen Errungenschaften an, in denen der neolithische Mensch dem paläolithischen überlegen war, sondern auf die geistigen Fähigkeiten und Leistungen. „Und hier zeigen die Schnitzereien aus Rentierhorn und Mammutzahn und die Zeichnungen und Malereien an den Wänden der Höhlen ... eine Höhe der Kunst, der scharfen Beobachtung und realistischen Wiedergabe der Natur und eine Entwicklung der Technik, der die neolithische Zeit und die heutigen sogenannten Naturvölker nirgends auch nur Ähnliches zur Seite zu setzen haben. Erst die Schöpfungen der Ägypter kurz vor der ersten Dynastie, die der Babylonier etwa seit Sargon und Naramsin, oder auch die der Kreter auf der Höhe ihrer Kultur lassen sich an künstlerischem Empfinden diesen Erzeugnissen vergleichen. Ja, bei manchen Tierzeichnungen wird man in Ägypten bis zur fünften Dynastie hinabgehen müssen, um gleichartige Parallelen zu finden." Dieses Urteil hat Wert im Munde eines so vorzüglichen Kenners der altorientalischen Kulturen; aber es betrifft doch nur die formale Seite der paläolithischen Kunst, nicht deren geistigen Gehalt, der mit Unrecht ebenso hoch angenommen wird wie jene glänzende Außenseite.[5])

Die paläolithische Kunst ist auf natürlichem Wege erloschen und abgestorben, nicht durch eine katastrophale Wendung. Zu einer höheren Entwicklung fehlte es ihr nicht an Zeit und Ruhe, sondern an Voraussetzungen anderer Art. Ebensowenig läßt sich von einem langsamen Verfall der paläolithischen Kunst reden; denn diese hört ganz plötzlich auf, nachdem sie eben ihr Bestes geleistet hat. Die sogenannten Kennzeichnen ihres Verfalles, die

---

[5]) Gerechterweise könnte man eher gewisse Arbeiten der Buschmänner und der arktischen Völker mit der altägyptischen Kunst vergleichen und dieser ähnlich finden. Archäologie und Ethnologie lehren übereinstimmend, daß der allgemeine Kulturstand nicht nach einer einzelnen technischen oder künstlerischen Richtung beurteilt werden kann.

„Degeration“ figuraler Motive (vgl. die Abbildungen S. 36 und 37) begleiten ihren ganzen Lebensweg, soweit er bekannt ist. Die paläolithische Jägerei und Steinmanufaktur Westeuropas hatten längere Dauer als die paläolithische Tierbildnerei. Die Grundlagen erhielten sich, aber dem gleichen Boden entsproß nicht mehr die gleiche künstlerische Frucht. Die elende Zeichenmalerei der Periode von Mas d'Azil hat ihre Stammformen schon im guten glyptischen Zeitalter. Auf diesen Abweg geriet die Bildnerei der älteren Steinzeit, als die warme Waldfauna wiederkehrte und statt des Rentiers der Edelhirsch das Hauptwild der Jäger wurde.

Nicht eine verheerende Katastrophe, aber doch eine Umwälzung nahm auch Breuil zur Erklärung des Umschwunges an, den die Periode von Mas d'Azil bezeichnet. Er registrierte deren Einbußen gegenüber dem Magdalénien[6]) und sah in diesen sowie in der altertümlichen (aurignactypischen) Steinmanufaktur des Azilien Anhaltspunkte für die Annahme einer neuen Einwanderung. Diese läßt er für Westeuropa, wie auch andere vermutet haben,[7]) aus dem Süden, aus mediterranen Gebieten kommen, vielleicht gedrängt von den sich allmählich ausbreitenden neolithischen Stämmen. Die Wohngebiete der kunstreichen Rentierjäger wären also zunächst von einer kunstarmen Bevölkerung eingenommen worden, die sich noch auf einer tieferen Stufe der paläolithischen Entwicklung befand, obwohl sie aus wärmeren in kältere Länder vorrückte.

Es scheint indessen ratsam, die ethnischen Individualitäten, welche jene Stilarten gleichsam als Teile ihres geistigen Gewandes trugen, als unbekannte Elemente vorläufig bei Seite zu lassen und sich an Zeit und Ort zu halten, die einzigen Faktoren, mit denen sich sicher rechnen läßt. In beiden Beziehungen ist, neben den Begünstigungen, die dem westlichen Europa in der jüngeren Diluvialzeit zuteil wurden, wahrscheinlich auch die lange Unberührtheit von fremden Einflüssen und Kulturströmungen, die ungestörte Ruhe, deren sich der Okzident in seiner spätpaläolithischen Entwicklung erfreute, in Anschlag zu bringen. Hier, nur hier allein, hat sich die naturalistische Richtung der prähistorischen Kunst ausgelebt, ist sie voll erblüht und erloschen. Die anderen Länderräume Europas boten ihr dazu keine geeigneten Stätten. An dem Anfang der Entwicklung haben auch einige östliche Gebiete mit gleichwertigen Arbeiten teilgenommen. Aber die Bilderkorridore und Bilderhallen von Altamira, Font-de-Gaume usw. zeigen doch Leistungen und Ergebnisse, wie sie immer und überall einem kleinen Erdraum vorbehalten blieben, einem Kreta, einem Attika, einem Toskana usw. In der

---

[6]) „Keine Tierbilder mehr; nur auf Kieseln und Höhlenwänden gemalte schematische oder geometrische Zeichen; Revolution in der Bearbeitung des Knochens und Hirschhorns: Verlust der Nadeln, Wurfspeere und schönen Harpunen, Beschränkung auf Bohrer aus gespaltenen Knochen, grobe Glättwerkzeuge und flache, durchbohrte Harpunen, die rasch und kunstlos hergestellt sind. Bis auf die letzteren scheint alles Knochengerät von verarmtem Werkzeug des Aurignacien abzustammen. Ebenso das Feuersteingerät: Wiederkehr des (vergröberten) Kielkratzers“ usw. (Cipr. Genf 1912, I, 216 f.)

[7]) Schon 1903 habe ich in meinem Buche „Der diluviale Mensch in Europa“, S. 81 f. darauf hingewiesen, daß die Kultur von Mas d'Azil südlichen Ursprunges sein dürfte, daß die Grotten von Mentone vielleicht ihren Weg nach Norden bezeichnen, und daß Italien, wo die Entwicklung der paläolithischen Kultur früher ins Stocken geriet, als Ausgangsgebiet gedacht werden könnte.

prähistorischen Kunst entbehren diese Glücksfälle der Fortwirkung in Raum und Zeit, die sie in der geschichtlichen Kunst ausüben. Man frage nicht, wohin die Kunst Nordspaniens und Südfrankreichs gekommen. Sie ist erloschen und verschwunden wie fast ebenso die kretisch-mykenische, hinweggerafft von einem Geistesumschwung, einem fremden Geiste, der gar nicht einmal notwendig der eines erobernden Fremdvolkes gewesen sein muß.

2. Alter und Verbreitung der Quartärkunst.

a) Das Alter.

Die Überlieferung von Kunstwerken aus Alteuropa beginnt mit unzähligen Dokumenten des primären Naturalismus und bezeugt erst für eine viel jüngere Periode die exklusive Dauerherrschaft einer primären geometrischen Kunst. Diese Tatsache ist durch die sichersten stratigraphischen Erhebungen gestützt und logisch oft begründet worden, namentlich durch Hinweis auf den Zusammenhang zwischen den Formen der Kunst und denen der Wirtschaft und durch Vergleichung mit verwandten Erscheinungen bei anderen Naturvölkern.[8]) Mit gleicher Sicherheit ist im allgemeinen (abgesehen von einzelnen Fragen naturwissenschaftlicher Art, die für die Kunstgeschichte nicht in Betracht kommen) das hohe geologische Alter der ältesten erhaltenen Kunstwerke festgestellt. Diese stammen aus der letzten Phase der vorgeschichtlichen Vergangenheit, vom Ausgang des quartären Eiszeitalters. Vom tertiären Menschen, dessen Existenz überhaupt zweifelhaft ist, und vom altquartären Menschen gibt es keine sicheren Arbeitsspuren. Auch aus dem größten Teil des jüngeren Quartärs liegen nur Steinwerkzeuge vor. In einer warmen Zwischenzeit, der Chelles-Periode — gleichviel ob diese die vorletzte oder, wie andere meinen, die letzte jener wiederholten großen Unterbrechungen des quartären Eiszeitalters war — gab die europäische Menschheit ihrem Steingerät, dem einzigen, was sie an Artefakten hinterlassen hat, typisch gefestigte Formen. Besonders ein Werkzeug, den sogenannten Faustkeil, hat sie in einer Reihe untereinander verwandter und verschwimmender Formen zu einem vielfach brauchbaren, leidlich symmetrischen Instrument ausgestaltet, neben dem man früher die kleineren, ebenfalls schon vorhandenen Steinklingen abweichender Form, die dem Faustkeil teilweise sogar vorausgehen, unbeachtet zu lassen pflegte. Die langsame Wiederkehr einer neuen langen Kälteperiode, der vorletzten oder letzten Eiszeit, konnte die Entwicklung dieser Formen nicht hemmen, hat

[8]) Ich verstehe nicht, wie K. Lamprecht (in der Diskussion meines Vortrages über die Anfänge der bildenden Kunst auf dem Kongreß für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Berlin 1913, vgl. Bericht, S. 221) sagen konnte, es sei „evident, daß die neolithische Periode einem älteren Entwicklungsstadium angehört als die paläolithische". Noch weniger verstehe ich, wie er sagen konnte, daß das auch von mir zugegeben werde. Es scheint, daß meine (auch am Schlusse dieses Buches wiederholten) Thesen von den Hörern meines Vortrages in Berlin zu Gunsten vorgefaßter Meinungen gründlich mißverstanden wurden.

sie vielleicht sogar begünstigt. In eine Übergangszeit mit ständig abnehmender Temperatur, die Periode von Saint-Acheul, fällt die weitere Ausgestaltung und Differenzierung des Faustkeils zu immer korrekteren und regelrechteren, zu verschiedener Anwendung geeigneten Einzeltypen.*) Im Moustérien, der letzten altpaläolithischen Stufe, welche die eigentliche Kältezeit dieser Stufenfolge umfaßt, degenerierte der Formenkreis des Faustkeils zu kleineren, auch wieder roheren Steingeräten, um endlich ganz zu verschwinden. Dafür erlangten jetzt andere, schon früher vorhandene Werkzeuge typische Festigung und die Bedeutung leitender Formen. Die klimatischen Veränderungen haben also die Entwicklung der Kultur, soweit sie sich am Steingerät zu erkennen gibt, zwar beeinflußt, aber nicht aufgehalten. Die Menschheit hatte sich von der schrankenlosen Überlegenheit der Natur, die das Tier ewig erdulden muß, befreit und eine neue Bahn betreten, die es unaufhaltsam weiter und weiter führte.

Auf diesem Wege gelangte sie wohl schon früher, als sich durch Funde nachweisen läßt, auch zu künstlerischer Tätigkeit. Aber die Spuren einer solchen Tätigkeit reichen nicht in die altpaläolithischen Stufen zurück. In den überlieferten Funden beginnt die Kunst der älteren Steinzeit am Anfang der jungpaläolithischen Stufenreihe plötzlich und mit ziemlich fest ausgeprägten Erscheinungen. Die Perioden von Aurignac, von Solutré und von La Madeleine, welche zusammen das „glyptische" Zeitalter bilden, werden, gleich den vorhergehenden, geologisch verschieden datiert.

Nach der frühesten Ansetzung beginnt diese Stufenreihe in der letzten Zwischeneiszeit nach der spätesten erst in der frühen Nacheiszeit, als das Maximum der letzten großen Kälteperiode bereits überschritten war. Nach der ersten fällt dann die Periode von Solutré in die letzte große Kältezeit, nach der anderen Annahme gehört sie einem vorgeschrittenen Stadium der Nacheiszeit an. Nur hinsichtlich der Periode von La Madeleine herrscht Einhelligkeit unter den Eiszeitforschern; sie wird von allen in ein bestimmtes postglaziales Stadium gestellt. Der im übrigen herrschende Zwiespalt der Ansichten ist von geringem Belang für die Würdigung der paläolithischen Bildnerei. Denn diese geht ihren Weg ohne bemerkenswerten Einfluß der Wärme oder Kälte der Luft, und es kann hier dahingestellt bleiben, wie weit die einzelnen Strecken jenes Weges hinter uns liegen. Die Abfolge der Stufen und der kürzeren Phasen, aus denen die Stufen bestehen, ist hinlänglich festgestellt. Es genügt zu wissen, daß sie sich mit keiner aus anderen Erdteilen bekannten Entwicklung der Bildkunst zeitlich decken, sondern allen anderen Tatsachen der Kunstgeschichte weit vorausliegen.

Neben den zweifellosen Bildwerken der älteren Steinzeit tauchen in der Literatur zuweilen die sogenannten „pierres-figures" auf, natürliche Geschiebe oder Gesteinstrümmer von mehr oder minder auffallender Ähnlichkeit mit menschlichen oder tierischen Formen. Nach wiederholt — von Boucher de Perthes, Thieullen, Dharvent, Harroy, Underwood, Schweinfurth — geäußerter Annahme hätte der paläolithische Mensch diese Ähnlichkeit bemerkt und durch künstliche Eingriffe häufig noch stärker betont. Dies nannte J. Dharvent „La première étape de l'art préhistorique" (Cipr. Genf 1912, I, 515). Eine kritische Betrachtung des

*) Von den Ästhetikern erfahren wir, daß die Mandelform des Faustkeils „als eine technisch nicht bedingte, fast unpraktische, also reine Schönheitsform, jedenfalls nicht als Zweckform anzusehen ist". (K. Busse, Bericht l. c., S. 232. Wir haben auch nicht gewußt, daß der Mensch diese „Fäustel aus Feuerstein, die die ältesten Erzeugnisse plastischer Tätigkeit darstellen", später zum Behangschmuck verwendete.)

Problems gab W. Deonna (ebenda 535), der unter anderem bemerkte, daß man zu allen Zeiten und in allen Ländern derlei Naturspiele beachtet habe, daß wir aber nicht wissen können, ob die, welche uns heute auffallen, dieselben sind, die in alter Zeit Aufmerksamkeit erregten. Nur aus entsprechendem Beiwerk der Überlieferung läßt sich dieses schließen. Solche Bestätigungen fehlen jedoch für die paläolithischen „Figurensteine". Stets und überall haben solche Trugformen die Neigung erweckt, vorhandene Ähnlichkeiten durch Nachhilfe zu verstärken. Aber diese vereinzelten Tatsachen eignen sich nicht zur Aufstellung eines Systems, in welchem die völlig rohen, dann die retuschierten Naturspiele an den Beginn der statuarischen Plastik treten sollen. Hinsichtlich der von J. Dharvent vorgelegten Beispiele fällt es schwer, anzunehmen, daß deren Ähnlichkeiten mit organischen Formen von der paläolithischen Bevölkerung bemerkt und die Retuschen wirklich mit Absicht hinzugefügt worden seien. Der tatsächliche Fortschritt in den ältesten Entwicklungsstufen der bildenden Kunst ist keineswegs so logisch, wie er nach jenem System erscheinen soll; er zeigt vielmehr neben den anikonischen Formen überall auch schon völlig anthropomorphe Bildungen und niemand kann sagen, welche von beiden die älteren sind oder daß die letzteren von den ersteren abstammen. H. Klaatsch[10]) zeigt sich dagegen nicht abgeneigt, die pierres-figures mit der sonst kunstlosen Neandertalrasse in Verbindung zu bringen. Wenigstens will er die Möglichkeit nicht bestreiten, daß die Neandertalmenschen „versucht haben, Naturobjekte nachzuahmen, z. B. aus Steinen, die zufällig Tierformen ähnlich sehen, Tierbilder zu gestalten".

Aus dem geologischen Alter solcher „Figurensteine" läßt sich daher eine Folgerung auf das Alter der diluvialen Kunst in Europa nicht ableiten.

Aber vor dem Zeitalter der ältesten menschlichen Kunstleistungen lag ohne Zweifel eine Periode hoher Empfänglichkeit für äußere Eindrücke, denn unser ganzes Leben ist ein Fortbauen auf Grundlagen, die wir in der Kindheit und Jugend unbewußt legen oder die während dieser Zeiten von außen in uns gelegt werden. Nie kehrt uns die Empfänglichkeit zurück, die wir den ersten Regungen und Eindrücken entgegenbringen. Diese erheben sich hoch über alles, was uns das spätere Leben noch bringen kann. Wiederholungen, Nachklänge, Erinnerungen, — mehr kann uns die Folgezeit nicht bieten. Dagegen steigert sich mit den Mitteln zur Tat die Stärke der Reaktionen, die äußere Wirkung der Eindrücke. Mit dem Bewußtsein kommt die Beherrschung der Empfindungen, kommt im günstigen Falle der künstlerische Ausdruck der Gefühle, wenn diese schon nicht mehr in voller Urkraft vorhanden sind. Daher muß auch den ältesten geregelten Kunstleistungen ein Stadium überschwänglicher, aber unfruchtbarer Empfänglichkeit vorausgegangen sein, das sich nicht nachweisen, nur erschließen läßt.

b) Das Hauptgebiet im Westen.

Das Hauptgebiet paläolithischer Kunsttätigkeit war Westeuropa, hier besonders Südfrankreich und Nordspanien. Dort sind seit der Mitte des 19. Jahrhunderts so zahlreiche Entdeckungen dieser Art gemacht worden, daß alle ähnlichen Funde aus anderen Ländern daneben unbedeutend und sporadisch erscheinen. Obwohl man den paläolithischen Kulturschichten jetzt überall hohe Beachtung zuwendet, werden nur im Westen fortgesetzt umfangreiche neue Funde gemacht, während die Untersuchung in anderen Ländern nur

[10]) Die Anfänge der Kunst und Religion in der Urmenschheit, Leipzig 1913, S. 8.

selten Beiträge zur Kunst und Kultur der älteren Steinzeit liefert. Eine genaue statistische Übersicht liegt nicht vor. Eine große Zahl nichteuropäischer Funde ist noch unediert.[11]) Französische Forscher haben deshalb von jeher den größten Anteil an der Entschleierung dieser alten Kunstperiode gehabt.

Die Verbreitung der quartären Bildkunst beschränkt sich nicht auf jenes Hauptgebiet, sondern erstreckt sich auch auf Südengland (Creswell, Derbyshire), Belgien (Pont-à-Lesse), die Nordschweiz (Keßlerloch, Schweizersbild), West- und Süddeutschland (Andernach, Schussenried), Niederösterreich (Willendorf), Mähren (Brünn, Předmost), Russisch-Polen (Oicόw) und Westrußland (Tschernigow, Kijew). Ein kleiner Teil der Funde aus diesen nördlich und östlich gelegenen Ländern ist den besseren Kleinfunden aus Südfrankreich ebenbürtig. Aber alle Fundstücke aus diesen Ländern zusammengenommen betragen nicht so viel als in einer der reicheren Stationen Südfrankreichs, z. B. in Mas d'Azil, Laugerie basse oder La Madeleine, ausgegraben wurde. Vereinzelt fanden sich charakteristische Kunstwerke wie die sogenannte „Venus“ von Willendorf (Abbildung S. 121, Fig. 1) unter zahlreichen anderen Funden gleichen Alters (Stein- und Knochengerät); an anderen Orten gab es unter ähnlichen Massen jungpaläolithischer Fundstücke keine Spur künstlerischer Tätigkeit, und man darf wohl annehmen, daß diese, wenn sie überhaupt am Orte geherrscht hat, quantitativ viel geringer war als in dem westeuropäischen Hauptgebiete.

Déchelette, Man. I, 631—648 gibt eine Liste von 118 Höhlen und Felsschutzdächern in Frankreich, welche figurale Knochenschnitzereien oder Wandbilder bewahrt haben. Dieses Verzeichnis, das auch ausführliche Literaturangaben enthält, zeigt den Fortschritt solcher Entdeckungen seit dem Jahre 1889, in welchem nach S. Reinach (Alluvions et cavernes, 174) nur 40 Höhlen Frankreichs bekannt waren, welche Beinschnitzereien geliefert haben. An Höhlen mit figuralem Wandschmuck zählt man 18 in Frankreich, 16 in Nordspanien, denen nur eine (übrigens zweifelhaften Alters) in Unteritalien, die Grotte Romanelli bei Castro, Terra d'Otranto, anzureihen ist. 1912 fanden sich auch Spuren von Malerei in Bacons Hole, South Wales, England. In S. Reinachs „Repertorium“ sind die Etappen der Entdeckung paläolithischer Kunstwerke von ca. 1840 bis 1913 skizziert; es ist zum größten Teile ein Überblick über französische Arbeiten auf dem Boden Frankreichs, obwohl auch die Forschungen in anderen Ländern verzeichnet sind.

Die Verbreitung der quartären Bildkunst umfaßt West- und Mitteleuropa und reicht in noch nicht bekannter Ausdehnung nach Osteuropa hinüber. Es ist leichter anzugeben, weshalb das von den eiszeitlichen Vergletscherungen so sehr in Mitleidenschaft gezogene Nordeuropa nicht in Betracht kommt, als warum Südeuropa von der Verbreitung dieser Kunst ausgeschlossen war.

Nach H. Breuil (Cipr. Genf 1912, 165 ff.) gab es in den jungpaläolithischen Zeiten zwei ausgedehnte Kulturprovinzen: eine kunstbegabte atlantische und eine kunstlose mittelländische Provinz; diese im Süden, jene weiter nördlich und westlich. Jene umfaßte Mittel-

[11]) Als S. Reinach 1913 sein „Répertoire de l'art quaternaire“ (im Folgenden mit Rép. abgekürzt) veröffentlichte, konnte er schreiben: „Die Mappen des Abbé Breuil enthalten vielleicht ebensoviele Bilder, als man in dem vorliegenden Bande wiedergegeben findet; die Ausgrabungen in der Dordogne haben gleichfalls eine große Zahl solcher geliefert“ usw.

und Westeuropa von der Grenze Polens bis zu den Pyrenäen und der kantabrischen Region Spaniens, die zweite das syrische Küstengebiet, Nordafrika, Sizilien, die italische und die iberische Halbinsel (mit Ausnahme der Pyrenäen und Kantabriens) und den größten Teil der Provence. Von einer dritten oder orientalischen Provinz läßt sich, mangels genügender Aufschlüsse, vorläufig noch nicht mit Sicherheit reden. Für die beiden ersteren dagegen sucht Breuil Übereinstimmungen und Verschiedenheiten nachzuweisen, welche teils spontanen Fortschritt, teils wechselseitige Einflüsse bekunden sollen. Die Folgerungen, welche er mit allem Vorbehalt zieht, sind sehr gewagt. Als Grundlagen der Untersuchung dienen hauptsächlich die Typen der Werkzeuge und Waffen. Nach Breuil wäre die jungpaläolithische Jägerkultur Europas nicht auf innere Evolution, sondern auf das Eindringen neuer Stämme zurückzuführen, die auf einer höheren körperlichen und geistigen Bildungsstufe standen als ihre Vorgänger vom Neandertaltypus. Diese Stämme (der Periode von Aurignac) seien gewiß nicht aus dem Osten, sondern wahrscheinlich aus Afrika gekommen und hätten fast den ganzen Umkreis des Mittelmeerbeckens sowie Mittel- und Westeuropa besiedelt. Bald nach dieser Einwanderung, noch vor dem mitteren Aurignacien, wäre die Schicht mit den Statuetten von Brassempouy entstanden. Aus dem oberen Aurignacien stammen die Frauenfiguren der Grimaldigrotte und von Willendorf, die verwandten Basreliefs von Laussel, in Stein gravierte und skulpierte Tierfiguren, ebensolche an den Höhlenwänden von Gargas und Hornos de la Peña, fast von gleicher Güte wie die Arbeiten des Früh-Magdalénien, endlich sehr beachtenswerte Ornamente auf Knochen. Einem verlängerten Aurignacien Osteuropas scheinen die merkwürdigen Funde von Mezine bei Tschernigow in der Ukraine anzugehören (s. unten S. 135).

Nicht aus dem mediterranen Süden wie die Typen der Aurignac-Periode, sondern aus dem kontinentalen Osten stammt dagegen, nach Breuils Vermutung, die Kultur der Solutré-Periode. Denn diese fehlt gänzlich auf der Pyrenäenhalbinsel, in Sizilien, Algerien und Phönizien; sie scheint der mediterranen Provinz des Jungpaläolithikums durchaus fremd geblieben zu sein. Ebensowenig Anteil hat diese Provinz an der Madeleine-Kultur, und deshalb meint Breuil, man könne auch den Ursprung der letzteren vom Osten herleiten. In späterer Zeit (Ancylus-Periode des Nordens) findet sich an den baltischen Küsten eine Art Magdalénien nicht westeuropäischen Ursprungs, die Kultur von Maglemose, und demnach könnte es einst im Nordosten einen Herd neuer Kulturformen gegeben haben, dessen Ausstrahlungen zuerst nach Westeuropa, dann (viel später) nach der Ostsee und dem Ural hin drangen. Die neuen Einwanderer erfuhren in Westeuropa die Wohltaten einer alten Kultur und bereicherten sich mit dem Erbgut einer entwickelten bildenden Kunst, das sie von den Abkömmlingen der Aurignac-Bevölkerungen übernahmen.

In diesen Hypothesen wird, unseres Erachtens, zu sehr mit unbekannten Größen gerechnet. Wenn Breuil sich gedrängt sieht, die Erscheinungen eines so fundreichen und gut untersuchten Gebietes wie Westeuropa mittels spärlicher Anzeichen aus noch wenig erforschten Ländern und mit dem beliebten Aushilfsmittel der Einwanderung fremder Völker zu deuten, so mag man daraus erkennen, welche Schwierigkeiten sich der einfachen Annahme spontaner Entwicklung in Westeuropa entgegenstellen, welche Dunkelheiten dort noch aufzuhellen sind.[12])

---

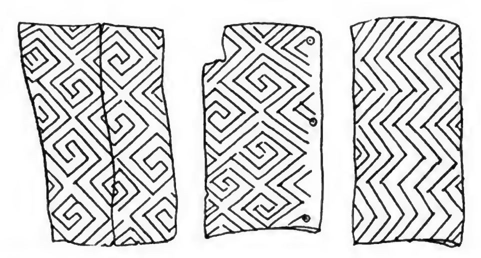
[12]) Breuils Hypothesen, sie sich auf archäologische Merkmale stützen, stehen in striktem Widerspruch mit denen Klaatschs, der die Neandertalrasse vom Süden (aus Afrika) und die Rasse von Aurignac aus dem Osten (Asien) herleitet und die jüngeren menschlichen Typen des Eiszeitalters, d. i. des Solutréen und des Magdalénien, aus Vermischungen jener beiden ersteren hervorgehen läßt. Dieser Hergang ergibt sich für Klaatsch aus anatomischen und faunistischen Tatsachen. Bei so grellen Meinungsverschiedenheiten anerkannter Forscher läßt man die Rassen und Völker jener alten Kunstperioden vorläufig wohl besser aus dem Spiele.

c) Östliche Stationen.

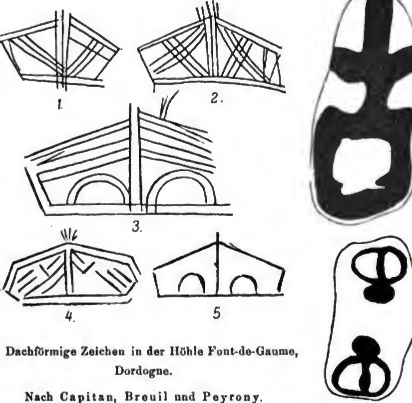
Im glyptischen Zeitalter herrschte vorwiegend größere Kälte als heute und das Hauptgebiet der Kunst des Eiszeitalters liegt in relativ warmen und zugleich höhlenreichen Gegenden Europas. Hier lebte zweifellos eine weitaus dichtere Bevölkerung als in irgendeinem anderen europäischen Lande, und verschiedene Folgen einer stärkeren Besiedlung müssen sich frühzeitig vorteilhaft geltend gemacht haben: Wetteifer, Beispiel, gegenseitige Anregung, Erhaltung der Tradition, konstante Mehrung des Kulturbesitzes etc. Die meisten paläolithischen Kunstwerke stammen aus Höhlen oder befinden sich an Höhlenwänden. Wahrscheinlich boten die Höhlendistrikte warmer und wildreicher Gegenden, indem sie einem Teile der paläolithischen Bevölkerung ihre von der Natur geschaffenen Wohnräume öffneten, diesen Stämmen eine bessere wirtschaftliche Lage, als die in höhlenlosen Bezirken streifenden Jäger besaßen. Während diese in zweigbedeckten Gruben und hinter Windschirmen aus Reisiggeflecht ihre Feuer anzündeten und zur Winterszeit gegen die Unbill der Witterung einen mühseligen Kampf auszufechten hatten, in dem Greise, Weiber, Kinder häufig und zahlreich erlegen sein müssen, kranke oder verwundete Männer nur wenig Schutz und Pflege finden konnten, saßen die Höhlenbewohner mit ihren schwächeren oder zarteren Angehörigen warm und sicher hinter bergdicken Felsmauern oder im belebenden Sonnenschein vor südwärts gekehrten Höhlenportalen. Ihre Winter waren Spinnstubenwinter, unterbrochen von Jagdabenteuern der rüstigen Männer, während die der anderen einförmige Ketten schauerlicher Entbehrungen gewesen sein müssen.

Man könnte einwenden, daß die Höhlen nur eben viele Fundstücke bewahrt haben, die sonst verloren gegangen wären, und daß nur darum solche Zeugnisse in den meisten freien Stationen fehlen. Allein in Mähren und Niederösterreich sind schon sehr mächtige jungpaläolithische Lößfundschichten abgebaut worden, wobei unter tausend und abertausend Artefakten und anderen Kulturresten nur an wenigen Stellen einzelne Arbeiten der bildenden Kunst gefunden wurden. Auch wenn zehn- und zwanzigmal so viel zugrunde gegangen sein sollte, in den Höhlen dagegen wirklich alles einst Vorhandene sich erhalten hätte, wäre der Vorrang der Höhlen als Kunststätten unbestreitbar.

In Mähren und Niederösterreich gab es auch Höhlen, die in jungpaläolithischer Zeit bewohnt waren, aber als Kunststätten sind sie ohne Bedeutung. In diesem Teile des östlichen Mitteleuropa, wie im angrenzenden Osteuropas, haben nur die Lößstationen einige Kunstwerke geliefert, die von der Gesamtheit der westeuropäischen Arbeiten in doppelter Hinsicht abweichen. Sie vertreten nämlich nur die älteren Stufen des glyptischen Zeitalters zum Teil mit Schnitzwerken, die auch im Westen entstanden sein könnten, während in einem anderen Teil dieser Arbeiten der Stil und die Formen von denen des Westens durchaus verschieden sind. Plastische Werke von gleicher Güte wie die besten Funde aus französischen Höhlenschichten



1. Bruchstücke eines gravierten elfenbeinernen Armbandes(?) aus der Spät-Aurignacien-Station im Löß von Mezine, Gouv. Tschernigow, Ukraine. Nach Th. Volkov.



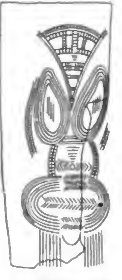
2. Dachförmige Zeichen in der Höhle Font-de-Gaume, Dordogne.

Nach Capitan, Breuil und Peyrony.

(1. 2. Gravierungen. 3. Schwarze Malerei unter einer großen Rentierfigur. 4. 5. Rote Malereien auf einer polychromen Bisonfigur).



4. Bemalte Geschiebe von Mas d'Azil, Ariège (1/1). Nach Ed. Piette.



3. Schematisierte weibliche Nacktfigur. Zeichnung auf Elfenbein aus Předmost, Mähren.

Nach M. Kříž.

Paläolithische ornamentale und schematische Zeichnungen.

sind die Frauenfigur von Willendorf (S. 121, Fig. 1) und die männliche Statuette von Brünn (beide aus dem Aurignacien) sowie eine Mammutstatuette von Předmost (S. 118, Fig. 2) aus den Solutréen oder, nach Breuil, einem „Aurignacien évolué“.

Dagegen fehlt es im ganzen Osten der paläolithischen Region Europas, wie überhaupt außerhalb Südfrankreichs und Nordspaniens, an einer gleichwertigen Vertretung der hohen Kunstblüte, wie sie in der Zeichnung und Malerei der jüngeren glyptischen Stufen in jenen Ländern erreicht wurde. Die industriellen Typen der Madeleine-Periode sind vorhanden, nicht aber die Gravierungen und Fresken an den Höhlenwänden, noch die feinen und lebensvollen Schnitzwerke aus organischer Substanz, und es ist zu bezweifeln, daß sie jemals vorhanden waren. Sicherlich bot der Nordosten schlechtere Lebensbedingungen als der begünstigte Südwesten. Aber auch in den älteren Phasen des glyptischen Zeitalters, im Aurignacien und im Solutréen, litt der Nordosten unter derselben relativen Ungunst, und doch entstanden damals die plastischen Werke von Willendorf, Brünn, Předmost. Im Löß von Předmost gab es außer plastischen Schnitzwerken und bildlosen rein geometrischen Zieraten auch ein eigentümliches Fundstück, auf welchem die nackte weibliche Gestalt in extremer Weise geometrisiert, in ein kompliziertes Gefüge gerader und krummer linearer Motive aufgelöst ist. (Vgl. die Abbildung S. 135, Fig. 3.) Diese Zeichnung auf dem Bruchstück eines Mammutstoßzahnes unterscheidet sich von allen anderen paläolithischen Darstellungen der Menschengestalt, von den naturalistischen Rundfiguren aus Stein und Elfenbein sowie von den schleuderhaften Umrissen in Altamira, Combarelles und anderen Höhlen Spaniens und Südfrankreichs. Sie gehört einer Stilrichtung an, die sich von der naturtreuen Wiedergabe der organischen Form soweit als möglich entfernt und einem völig entgegengesetzten Kunstprinzip huldigt.

An diese Funde aus dem östlichen Mitteleuropa schließen sich einige gleichen Alters aus dem westlichen Osteuropa. In der Station von Mezine bei Tschernigow, Ukraine, nach den Werkzeugtypen dem Spät-Aurignacien angehörig, fand sich eine Gruppe von figuralen und ornamentalen Schnitzwerken,[13]) darunter acht längliche Elfenbeinstücke, in denen Breuil und Cartailhac trotz äußerster Degeneration Abkömmlinge des „steatopygen“ Frauentypus von Brassempouy erkannten. Man unterscheidet die Vorwölbung der Gesäßpartie, eingeritzte Andeutungen der Nase, der zur Brust erhobenen Arme und Hände, das Geschlechtsdreieck, außerdem feine geometrische Muster, die vielleicht eine Tätowierung ausdrücken sollen. Auf anderen Elfenbeinschnitzwerken dieser Station (einem Armband und mehreren „Vogelfiguren“) erscheinen — wider alles Erwarten in so früher Zeit — korrekt ausgeführte schräge Mäanderornamente. (Vgl. S. 135, Fig. 1.)

Aus einer zweiten Lößstation der Ukraine (in der St. Kyrillstraße zu Kijew) kennt man schon seit längerer Zeit eine phantastisch verzierte Mam-

[13]) Th. Volkov, Cipr. Genf 1912, I, S. 415 (mit leider nicht genügenden Abbildungen). Vgl. Breuil, ebenda 185 f. und Cartailhac, L'Anthr. 1912, S. 603.



Eingang der Höhle Tuc d'Audoubert, Ariège, Frankreich.

Nach Graf H. Bégouen.

mutstoßzahnspitze,[14]) die in anderem Sinne von westeuropäischer Zierkunst weit abweicht. Diese westrussischen Funde sind gering an Zahl und schwer verständlich. Vorläufig sieht H. Breuil in ihnen die einzigen vorhandenen Zeugnisse eines Zweiges des oberen Aurignacien, in dem ein originelles Dekorationstalent geherrscht habe, dessen Einfluß sich nach Westen hin nicht über Mähren hinaus erstreckte.

3. Orte und Arten der Kunstübung im Quartär.

Die Werke der paläolithischen Kunst sind in zwei stilistisch gleichen Gruppen überliefert, welche durchaus den Eindruck machen, daß dieselben Hände in beiden beschäftigt waren, und daß die Werke sämtlich an den Orten entstanden sind, wo sie gefunden wurden. Diese Gruppen sind: 1. die beweglichen kleinen Fundstücke aus den Höhlen (seltener von freien Lagerplätzen); 2. die Darstellungen an den Höhlenwänden (seltener an Felsschutzdächern). In beiden Gruppen findet sich Plastik, Relief und Umrißzeichnung, während Malerei nur in der zweiten vorkommt. Das Material der ersten Gruppe ist teils organische Substanz — Elfenbein, andere Tierzähne, Ren- oder Hirschgeweih, Knochen —, teils Stein. (Schieferstücke und andere geeignete Steinarten. Ausnahmsweise zeichnete man auch auf den Tropfstein aus Höhlen.) Das Material der zweiten Gruppe besteht im weichen Fels der Höhlenwände und im Höhlenlehm. Im letzteren hat man plastisch geformt und gezeichnet, wovon durch glückliche Zufälle einige Proben erhalten geblieben sind: die Bisonstatuetten der Höhle Tuc d'Audoubert (vgl. S. 118, Fig. 1 und S. 137), die Bison- und Pferdezeichnungen von ebenda, die Bison- und Fischzeichnungen von Niaux. Grobe und feinere Stichel, Spitzen und Schaber aus Feuerstein, Pinsel und Erdfarben, Paletten aus Schulterblättern, Farbenmörser und Farbenreibsteine aus geeigneten Geschieben, Bindemittel aus tierischem Fett gehörten teils zum Arbeitswerkzeug, teils zum Material dieser Bildnerei. Natürliche Bildungen wurden in beiden Gruppen gern zur Unterstützung der Kunstform benützt. In der ersten Gruppe sind es die Umrisse von Knochen- oder Geweihstücken, in welchen Tiergestalt oder Tierkopf manchmal zufällig vorgebildet erscheinen. Viel häufiger diente natürliche Unebenheit der Höhlenwände zur Aufnahme ganzer Tierfiguren oder einzelner Tierteile —Bisonkopf, Bisonbuckel —, die dadurch reliefartig hervortraten. Die Bilderhöhlen enthalten teils bloß gravierte, teils in Gravierung und Farbe ausgeführte Umrißzeichnungen, teils ganz mit einer oder mehreren Farben bedeckte Figuren. Menschliche Figuren — aber auch das Mammut — sind nie in Farben, sondern nur in gravierten Umrißzeichnungen dargestellt. Die Naturgestalt der Bilderhöhlen ist sehr verschieden, ebenso die Art der Anbringung des Bildschmuckes an den Wänden, Decken, Fußböden. Obwohl die Bilder oft nur mehr in den tiefer

[14]) Hoernes, Der diluviale Mensch in Europa, 182, Fig. 78 (nach Th. Volkov).

liegenden Höhlenstrecken gefunden werden, ist mit Wahrscheinlichkeit anzunehmen, daß einst auch in den vorderen Teilen Bilder vorhanden waren, die durch äußere Einflüsse zerstört wurden. In den tieferen Strecken konnte man nur bei künstlichem Licht arbeiten und die Bilder besehen. Dort fand man auch zur Winterszeit, ohne Feuer anzumachen, angenehme Wärme. Die Beleuchtung geschah mit Lampen oder Kienspänen; was ihr an Kraft fehlte, ersetzte die Sehschärfe der Höhlenbewohner. Doch waren nicht alle bilderreichen Höhlen auch stark besiedelte Wohnplätze.

Es sind durchaus nicht dieselben Höhlen, welche zugleich zahlreiche Wandbilder und viele kleine bewegliche Kunstwerke enthielten. Dies ist besonders auffällig im höhlenreichen Departement Dordogne, das unter allen Gebieten Südfrankreichs die meisten Kunstwerke beider Gruppen geliefert hat, darunter ungefähr ein Drittel aller bekannten kleinen Schnitzarbeiten. Hier sind durch die Masse der letzteren besonders ausgezeichnet Laugerie basse bei Tayac und La Madeleine bei Tursac, daneben Crô Magnon, Les Eyzies, Gorge d'Enfer und andere Höhlen- und Felsschutzdächer. Die Wandbilder dieser Gegend fanden sich dagegen vorzugsweise in anderen Grotten. La Mouthe, Combarelles, Font-de-Gaume, Bernifal, Teyjat, La Calévie, La Grèze. Viele Bilderhöhlen haben auch einige künstlerische Kleinfunde geliefert; aber an den reichsten Fundstellen der letzteren sind bisher noch keine Wandbilder entdeckt worden. Wenn sie trotzdem auch an solchen Stellen vorhanden gewesen sein sollten, müßten sie bis zur Unkenntlichkeit zerstört sein. Das Erkennen und Herausschälen der Bilder ist meist schwierig, da die Farben verblaßt oder verschwunden, die gravierten Umrisse mit einem Linienwust von wirren Kritzeleien, teilweise auch von anderen Bildern, überzogen sind.

a) Fundstellen der Kleinkunst.

Wie die Höhlenwandbilder entstanden wahrscheinlich auch die Arbeiten der Kleinkunst an den Orten, wo sie gefunden sind. Im allgemeinen sind zwar die lokalen Verschiedenheiten nicht sehr groß; doch lassen sich immerhin einzelne Richtungen erkennen, die an bestimmten Orten ausschließlich oder mit besonderem Fleiß gepflegt wurden. So bilden durchbohrte und gravierte Bärenzähne eine Spezialität der Höhle Duruthy bei Sordes. Die Grotten von Arudy und Lourdes sind ausgezeichnet durch den Besitz krummliniger Ornamentformen, die niemals Gemeingut waren. Andere Beispiele lokaler Besonderheiten wird der folgende Überblick liefern, der sich auf hervorragende südfranzösische Fundorte beschränken soll, da die nordspanischen Höhlen bisher keine so reichlichen Ernten an künstlerischen Kleinfunden ergaben.

Piette, der seine Forschungen nur an Fundstellen der Kleinkunst, nicht in Bilderhöhlen anstellte, urteilte über die lokalen Verschiedenheiten der ersteren nach seiner Art phantastisch und mit Übertreibungen. „Es ist bemerkenswert," sagt er (Cipr. Paris 1889, S. 159 f.), „daß die Kunst in jeder Höhle eine besondere Physiognomie annimmt. Die Künstler von Laugerie-Basse, ziemlich ungeschickt in der Ausführung, waren trotzdem sehr erfinderisch. Sie allein

schufen Tafelbilder. Ich nenne von ihren Werken den Jäger mit dem Auerochsen, die Otter auf der Fischjagd, die Frau mit dem Rentier. Sie verfertigten jene Schnitzwerke, welche man Kommandostäbe genannt hat, und teilten mit den Schnitzern von La Madeleine die Kunst, wahre Reliefkarikaturen ihrer großköpfigen Pferde zu zeichnen. Die Künstler von Lourdes und Arudy erfanden die Volute und verschiedene andere Ornamente, was ihre Kunst von der ihrer Nachbarn unterscheidet. Gourdan und Lortet sind bekannt durch die Schönheit ihrer gravierten Zeichnungen. In Mas d'Azil skulpierte man Anhängsel und Fabelwesen, welche sich sonst nicht wieder finden. Ich nenne besonders eine Art Sphinx.“ Das Stück, welches Piette hier eine geflügelte vierfüßige Tiergestalt erklärt, ist jedoch keineswegs mit Sicherheit für eine solche Mischfigur zu halten. Cartailhac (S. 164) meint, es könne alles andere eher vorstellen. Ebenso zweifelhaft ist die „Statuette eines dreiköpfigen Schwanes“ von Mas d'Azil (L'Anthr. V, S. 139 f., Fig. 10).

Nüchterner sind die Beobachtungen H. Breuils über die Verschiedenheit der Kleinfunde in einzelnen Höhlen des Périgord. In der Grotte von Eyzies befanden sich neun Zehntel aller Zeichnungen auf Stein. In La Madeleine und anderen Höhlen wurde dagegen die Zeichnung auf losem Stein kaum geübt. Viele Gravierungen auf Stein lieferten die Pyrenäengrotten von Gourdan und Lorthet, sowie eine der Stationen von Bruniquel. Nach Breuils Vermutung waren manche Zeichnungen auf Stein nur Entwürfe, die später entweder auf organischer Substanz — Elfenbein, Rengeweih — oder in größeren Dimensionen als Wandschmuck ausgeführt werden sollten. Breuil selbst verhehlt sich aber nicht die Schwierigkeiten dieser Annahme. Denn in La Madeleine, wo fast keine Steingravierungen vorkommen, sind alle übrigen, äußerst zahlreichen Bildwerke in sorgfältiger Ausführung auf zweckmäßig geformten Stücken organischer Substanz angebracht. Die nahe Station Laugerie basse lieferte dagegen eine beträchtliche Anzahl feiner Gravierungen auf Rengeweih, das in Zufallsform hergenommen und höchstens durch einen Sägeschnitt abgetrennt und nicht weiter geformt ist. In der (wieder ganz nahen) Grotte von Eyzies schnitzte man längliche, als Anhängsel geformte Knochenstücke, die in Raymonden und anderen Höhlen des Périgord fast gar nicht vorkommen. Breuil meinte deshalb (L'Anthr. 1907, 27), es habe Kunststätten gegeben, wo man die Formen studierte und übte, ohne sie zur Dekoration zu verwenden, während andere Orte gleichsam die Fortsetzung dieser Kunstschulen bildeten und deren Gewinn für das praktische Leben darstellen.

Die Arbeit auf beweglichem Material ist nicht durchaus „Kleinkunst“ gegenüber den Wandbildern; denn der Größenunterschied zwischen den Werken beider Klassen wird durch viele kleine Wandbilder, die nicht größer sind als manche Zeichnungen auf beweglichem Material, überbrückt. Einen sachlichen Unterschied zwischen den beiden Klassen bildet nach Breuil (Altamira 140) das Fehlen der dachförmigen und anderen Zeichen (vgl. S. 135, Fig. 2) in der Kleinkunst, wogegen diese die bekannten Tierkopfreihen und anderen Abkürzungen der Tiergestalt ausschließlich besitzt.

Die im folgenden genannten südfranzösischen Höhlen waren insgesamt nicht mit Wandbildern geschmückt. Einige von ihnen haben wir, einzelner Fundstücke halber, schon erwähnt. So die Papstgrotte bei Brassempouy (Landes), deren Hauptstücke in plastischen Menschenfigürchen bestehen. Außerdem fanden sich dort gravierte Tierfigürchen:

Pferde, Pferdeköpfe, ein Seehund und aus Rengeweih ausgeschnittene Pferdeköpfe mit geometrischer Zeichnung der Backenzähne und des Kehlbartes und mit Löchern zum Anhängen, wie sie auch sonst häufig vorkommen; ferner andere Anhängsel aus Elfenbein und Zierpflöcke zum Einstecken in einen Gesichtsteil (Ohr, Septum, Lippe?). Rép. 28—31.

Reich an plastischen Arbeiten war die Bachhöhle Mas d'Azil (Ariège). Eine weibliche Büste aus der Wurzel eines Pferdeschneidezahnes (S. 119, Fig. 1) ist minder hervorragend als ein Bison aus Rengeweih und namentlich ein wiehernder Pferdekopf aus demselben Material. Andere Pferdeköpfe sind skelettiert oder halb entfleischt dargestellt, darunter drei an einem Rengeweihstab: zwei plastisch, der dritte in Zeichnung. Auf den halb entfleischten Pferdeschädel geht auch die fast regelmäßig wiederkehrende geometrische Darstellung der Backenzähne zurück; sie findet sich an vielen mehr schematisch gebildeten Pferdeköpfen, die aus Rengeweih zum Anhängen ausgeschnitten sind. Viele solche Köpfe sind aus Fersenbeinen plastisch geschnitzt. Auf einem Wurfstab erscheint eine Steinbockfigur in Relief, von vorn gesehen, an einem andern eine Vogelfigur (Auerhahn?) als Handgriff. Die Rundfigur eines Schwanes ist aus einem Knochen hergestellt. Die Zeichnungen sind von ungleichem Wert: roh, wie sonst an den Höhlenwänden, ein paar Menschenfiguren auf einer Knochenscheibe; verschiedene Tierfiguren sind auf Wurfspeerspitzen flüchtig eingeritzt. Besser zeichnete man Bisonten und Bisonköpfe, Hirsch- und Steinbockköpfe auf Geweih, Knochen und Stein, sogar auf Muschelschalen. Rép. 147—157.

Auch aus den Stationen bei Bruniquel (Tarn-et-Garonne) stammen einige Plastiken: ein Mammut, zwei hintereinander laufende Rentiere u. a. Einige Wurfstäbe enden in plastische Tierköpfe. Hier zeichnete man besonders gern auf Stein (Schiefer, Geschiebe, Kalkstein), außerdem, wie überall, auf Bein und Geweih. Häufig sind wirr übereinander gravierte Figuren. Eine Bisonfigur im Profil zeigt den Kopf en face, eine seltene Art der Darstellung. Von besonderer Schönheit ist eine Gruppe von Köpfen fliehender Hirschkühe auf Knochen. Rép. 32—40.

Die Höhle Espélugues bei Arudy (Niederpyrenäen) ist, mit wenigen anderen, ausgezeichnet durch ihre krummlinigen Ornamente auf kleinen Stücken Rengeweih und Elfenbein: einfache und Doppelspiralen, konzentrische Kreise, mandelförmige Augenfiguren, Halbmonde u. dgl., worunter einzelnes die Ableitung von der Zeichnung gehörnter Tierköpfe erkennen läßt. Eines dieser Stücke kann ebensogut als freies Linienspiel, wie als schematische Darstellung eines Steinbockkopfes gelten (Rép. 23, 7). Wurfstäbe und Wurfspeerspitzen sind figural geschmückt, die einen plastisch mit Tierköpfen, die anderen mit Zeichnungen. Ein Schulterblatt ist mit Benützung der Naturform zu einer sitzenden Raubtierfigur (Wildkatze?) ausgestaltet. Andere Rundfiguren — Pferd, Steinbock — sind frei in Rengeweih geschnitzt. Daneben erscheinen wieder die gewöhnlichen, gravierten, zum Teil auch als Anhängsel ausgeschnittene Pferde- und Bisonköpfe. Rép. 21—23.

Neben Arudy ist Lourdes (Oberpyrenäen) wegen seinen ähnlichen krummlinigen Ornamentfiguren auf Knochen und Rengeweih zu nennen: Würfel- und Mandelaugen, Rosetten, Doppelspiralen u. a., einiges der Art auch auf Stein. Auch hier drängen sich Bemerkungen über den Ursprung dieser Motive auf; lange krumme Linien, die sägeförmig mit Zacken besetzt und an einem Ende zu einem kleinen Kreis eingerollt sind, lassen Geweih und Auge des Rentiers kenntlich durchscheinen. Dieses Motiv erscheint auch unter den Verzierungen knöcherner Wurfspeerspitzen aus der Maszyckahöhle bei Krakau, weit im Osten, wo keine Rentierbilder vorkommen, wo jene Abbreviatur also wohl kaum entstanden sein kann. (Vgl. unten die Abbildung S. 149, Fig. 2.) Vorzüglich geschnitzt ist eine plastische Pferdefigur. Dazu kommen rund gearbeitete Bisonköpfe und die gewöhnlichen, zum Anhängen ausgeschnittenen, flachen Pferdeköpfe. Die Tierzeichnungen sind von ungleicher Güte; zu den besten gehören ein Rhinozeroskopf auf einem Schieferstücke und mehrere Bisonköpfe, zu den minderwertigen einige Vogelfiguren. Ein Schnitzwerk hat die Gestalt einer Getreideähre. Unter die Funde aus Lourdes haben sich Fälschungen eingemengt, die als solche leicht zu erkennen sind. Rép. 129—136.

Gourdan (Haute-Garonne) ist ausgezeichnet durch schöne Tierköpfe: Pferd, Hirsch, Gemse, Saiga, Rind, einzeln oder in Reihen, seltener im Doppelprofil nebeneinander. Vom



Zeichnungen auf Rengeweihstücken.

(Text siehe nebenstehende Seite.)

Zeichnungen auf Rengeweihstücken.

(Seite 142, Fig. 1—4.)

Fig. 1. Abgerollte Zeichnung eines Rengeweihstabes aus der Höhle von Gourdan, Haute Garonne („Assise des gravures sans harpons", d. h. nicht aus der letzten Zeit der glyptischen Periode). Nach E. Piette. Ungewöhnliche Zusammenstellung verschiedener, der gesuchten Stellung halber teilweise mißlungener Tierfiguren und anderer (bildloser) Zeichen und Ornamente.

Fig. 2. Mißlungene Zeichnung eines Cerviden (Elchs?) in Vorderansicht aus derselben Schichte der Höhle von Gourdan. Nach E. Piette.

Fig. 3. Rengeweihplattenfragment mit dem Überrest einer Pferdefigur, 10 cm hoch, aus Laugerie basse. Nach E. Piette. (Auf der andern Seite des Bruchstückes befindet sich die bekannte „femme au renne".) Hier und in vielen andern Arbeiten ist versucht, Relief und Schattierung durch Innenzeichnung und Randeinfassung mit schrägen Strichlagen hervorzubringen.

Fig. 4. Ausgeschnittene doppelseitige Zeichnung eines Pferdekopfes aus Saint-Michel d'Arudy, Niederpyrenäen. Nach E. Piette. Durch die Bildung umrahmter Innenflächen und deren Füllung mit geometrischen Mustern ist eine Art Modellierung bezweckt. Schon die paläolithische Tierdarstellung liebt es, die Körperstellen, an denen längere oder dichtere Behaarung die Plastik des Tierleibes verdeckt, scharf abzugrenzen von den nackten oder minder stark behaarten Stellen, an denen sie dafür die Körperplastik durch Innenzeichnung: Andeutung von Muskeln, Knochen, Hautfalten usw., zur Geltung zu bringen sucht. Die unnatürlich scharfe Abgrenzung dieser Flächen gegeneinander kehrt wieder in der altorientalischen Kunst (vgl. z. B. die Löwendarstellungen bei Poulsen. Der Orient und die frühgriechische Kunst, S. 7, Fig. 3, S. 10, Fig. 7) und führt zu einer Art geometrischer Stilisierung der einzelnen Teile des Tierkörpers, zur schuppen- oder federförmigen Darstellung der Haargruppen u. dgl. m.

Pferd liegen treffliche ganze Figuren in Zeichnung vor, außerdem die gewöhnlichen ausgeschnittenen Köpfe. Wurfstäbe tragen plastische, menschenähnliche Köpfe, ein „Kommandostab" eine gravierte Menschenfigur. Einige Tierfiguren erscheinen in stark abgekürzter Vorderansicht: Elch (S. 142, Fig. 2), Bison, dieser auf einem Rengeweih in umfangreicher Kombination mit einem Fisch und anderen Gegenständen (S. 142, Fig. 1). Man zeichnete auch Zweige, Blätter, „Sonnen-" und „Radfiguren" sowie buchstabenförmige Liniengruppen auf Stein, Elfenbein, Rengeweih. Auf einem Kiesel ist eine einseitig gezähnte Harpune eingraviert. Rép. 83—89.

Die folgenden Fundorte und andere von ähnlicher Bedeutung liegen im Departement Dordogne. Die durch Lartets und Christys Grabungen berühmt gewordene Grotte von Eyzies ergab nur Zeichnungen auf Stein und Knochen, darunter einige ganz vorzügliche, z. B. eine laufende junge Hirschkuh mit langem, seitwärtsgewendetem Hals u. a. Hier studierte man auch das ungemein feine und ziemlich mannigfaltige Werkzeug, mit dem die Gravierungen hergestellt sind. Der gewöhnliche „Stichel" (burin), an den man gewöhnlich denkt, war für diese Arbeit viel zu grob. (Cipr. Monaco 1906, I, 406.) Auch die Grotte von Teyjat enthielt keine nennenswerte Plastik, bot aber einige andere Besonderheiten. Man schnitzte in Gagat, gravierte auf Stalagmit[15]) (vgl. Abb. S. 145), verzierte Wurfspeerspitzen

[15]) In einem der Gänge dieser Grotte befand sich längs der rechten Wand eine Kaskade von Tropfstein und anderen stalagmitischen Bildungen, die sich fußbodenartig im vorderen Teil des Ganges fortsetzten. Herabstürzende Felsblöcke hatten diese Tropfsteinkaskade in Stücke zerbrochen, bevor die ersten Troglodyten um die Mitte der Madeleine-Periode die Höhle bezogen. Diese Bewohner haben Teile jenes stalagmitischen Überzuges an Ort und

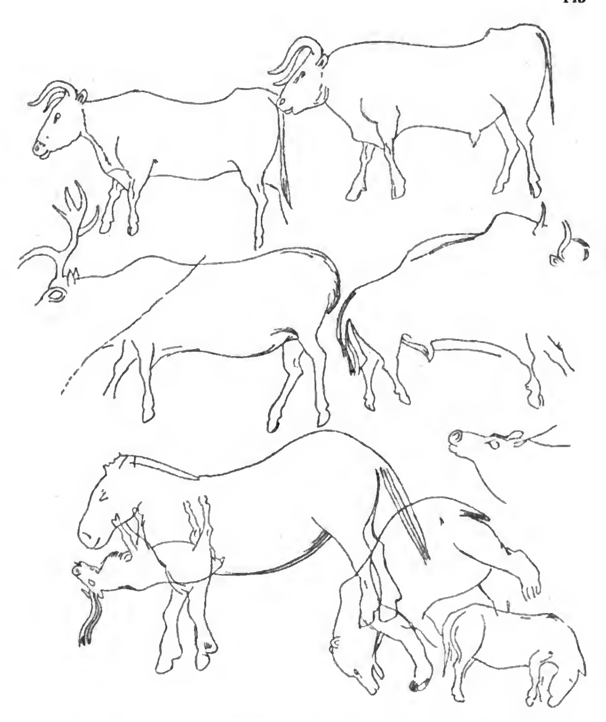
mit Tierköpfen in stilisierter Vorderansicht und mit Figuren von Fischen, Seehunden, Schlangen; Lippen- oder Nasenpflöcke tragen Rinderzeichnungen. Auf einem Knochen ist ein großer Rentiertrupp in trefflicher Abkürzung mit Reduktion der mittleren Partie auf wenige charakteristische Striche, dargestellt. (Vgl. oben S. 142, Fig. 4.) Auf einem Stein sind zwei Bärenfiguren gezeichnet, auf einem durchbohrten Rengeweih sechs Tiergestalten und drei halbmenschliche Mischfiguren. (S. oben S. 37, Fig. 1 und die drei Figürchen in Fig 2, Mitte.) Rép. 181—184.

Der allerreichste Fundort dieser Gegend und somit der reichste überhaupt ist das Abri von L a u g e r i e b a s s e. Seine bekanntesten plastischen Schnitzwerke sind: eine weibliche Figur ohne Kopf und Arme (S. 119, Fig. 5), vorgebeugt stehend, eine vermutlich laufend gedachte Rentierfigur als Dolchgriff (?), eine sitzende Tierfigur, die so undeutlich ist, daß man sie ebensogut für einen Bären wie für ein Eichhörnchen nehmen kann, und ein Paar gekuppelte Rinderprotomen. Eine den letzteren ähnliche Doppelkopfbildung, die durch einen Zufall entstanden zu sein scheint, liegt in Zeichnung aus demselben Fundorte vor (Rép. 104, 9, vgl. 108, 6, 7) und verrät vielleicht den Ursprung jener plastischen Konzeption. „Kommandostäbe" gehen in Tierköpfe aus, Wurfstäbe sind mit Tierköpfen und Tiergestalten geschmückt. Unter den Zeichnungen sind Fische besonders häufig. Das Felsschutzdach lag dicht an der fischreichen Vézère. Viele Tierzeichnungen sind roh, andere besser, die meisten flüchtig; Köpfe und ganze Figuren erscheinen auch in Vorderansicht, doch nur ein Pferdekopf korrekt, die übrigen schematisiert. Zwei sehr oft reproduzierte Fundstücke sind die „femme au renne" und die „chasse à l'aurochs"; aber die Frau hat mit dem Rentier, der vermeintliche „Jäger" mit dem Bison nichts zu tun. Sie sind selbständige und nicht liegende, sondern stehende Figuren. Das erste Stück ist viel besser als das zweite und trägt auf der Kehrseite eine Pferdefigur mit dem Halsbuckel eines Bisons (S. 142, Fig. 3). Aus Laugerie basse stammen auch viele kleine Zierstücke: Ohren- oder Nasenpflöcke, durchbohrte Anhängsel aus Bein oder Stein, zahlreiche Knochen- und Geweihstücke mit „geometrischen" Figuren („Sonnenbildern", Wellenlinien, Zickzack- und Fischgrätenmustern etc.). Stilisierte und andere Tiergestalten stehen hart an der Grenze dieser linearen Motive einfachster Art. Rép. 98—118.

Die Höhle L a M a d e l e i n e enthielt außer der Figur eines ruhenden und sich umsehenden Bisons keine nennenswerte plastische Arbeit, dagegen viele hervorragende Tierzeichnungen: schwerfällige, ruppige Wildpferde- und kraftvolle Hirschgestalten auf „Kommandostäben" und Wurfspeerspitzen, ferner vorzügliche Bisonköpfe und viele Fische, eine von zweiter Hand korrigierte Mammutfigur auf Elfenbein und ein Rengeweihstück mit einer bunten Zusamenstellung von Mensch, Pferdekopf, Schlange (?) und anderen Dingen. Man zeichnete menschliche Arme mit Zickzackmustern, Zickzacklinien auf Tierkörper und mancherlei rätselhafte Figuren, die sich verschiedenartig deuten lassen. So erscheint auf einem Rengeweihstab (Rép. 137, 4) fünfmal eine Figur, bei deren Deutung man zwischen Menschenhänden und Bärenfährten geschwankt hat. Es können aber auch Hörnerpaare mit dazwischen emporstehendem Haarschopf sein. (S. oben S. 36, Fig. 2.) Rép. 137—144.

Selbst in diesen altberühmten Höhlen werden noch immer neue Funde gemacht. So wurden die Ausgrabungen in La Madeleine, die schon in den sechziger Jahren des vorigen Jahrhunderts begonnen hatten, 1911 und 1912 von Peyrony mit Erfolg fortgesetzt.

Stelle gelassen, andere an der linken Höhlenwand aufgestellt und auf beiden mit großer Geschicklichkeit zahlreiche Tierfiguren eingraviert: Rinder (eines den heutigen Hausrindern verwandten Schlages), Bisonten, Pferde, Rentiere, Edelhirsche und Bären. Später vertrieb ein sehr starker Felssturz die Einwohner, und als im Spätmagdalénien eine neuerliche Besiedlung erfolgte, wurde ein Teil der Tropfsteinblöcke zur Herstellung einer Art von Fußbodenpflaster verwendet. In der Folgezeit erfuhren die gravierten Stalagmiten eine abermalige Inkrustation mit einer Sinterlage, die sich leicht abstemmen und die darunter liegenden Zeichnungen erkennen ließ. Dieses Vorkommen hält die Mitte zwischen den beweglichen Kleinfunden und den fixen Höhlenwandbildern.



Gravierte Tierfiguren auf Stalagmiten der Höhle von Teyjat, Dordogne.

Nach Capitan, Breuil, Peyrony und Bourrinet.

(Die übereinander gezeichneten Figuren der unteren Reihe befinden sich auf einem Tropfsteinblock, der horizontal gelagert war.)

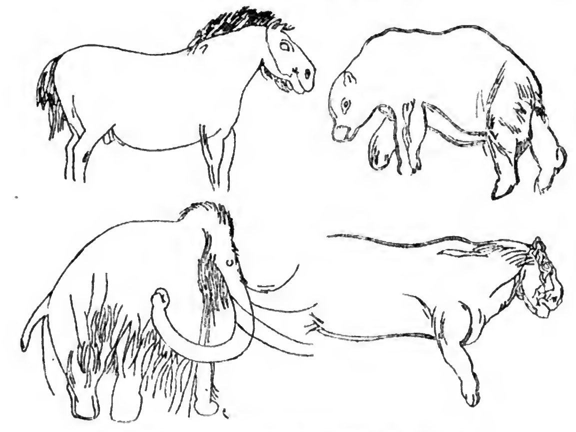
b) Höhlen mit Wandbildern.[16])

Die mit Wandbildern geschmückten Höhlen zeigen Verschiedenheiten in den Gegenständen, Mitteln und Arten der Darstellung sowie in der Situation der Bilder und anderen äußeren Umständen. In der folgenden Überschau sind die Höhlen mit ausschließlich oder vorzugsweise älteren Arbeiten vor denen angeführt, welche hauptsächlich Werke der jüngeren Rentierzeit enthielten. Ganz an den Schluß stellen wir die Felswandmalereien des südlichen und westlichen Spaniens, deren Zeit noch nicht mit Sicherheit ermittelt, aber wohl geringer ist als die vierte oder letzte Stufe der paläolithischen Höhlenwandkunst Nordspaniens und Südfrankreichs.

Höhlenwandbilder der beiden ersten Stufen finden sich nach H. Breuil vorzugsweise in Pair-non-Pair, La Grèze, La Mouthe, Combarelles und Bernifal. Am Felsschutzdach von La Grèze (Gem. Marquay, Dordogne), fanden sich Bisonten in brillanter Umrißzeichnung (Rép. 90, 3), in Bernifal (bei Les Eyzies, Dordogne) zahlreiche Mammute, Steinbock, Pferd, Bison und dachähnliche Zeichen, zum Teil auf den Tierleibern (Rép. 27). Die Grotte Pair-non-Pair (bei Marcamps, Charente) hatte nur geringe Tiefe und war fast bis zur Decke mit einer 4·15 m hohen Kulturschichte angefüllt, welche die Wandbilder größtenteils verhüllte, so daß diese erst nach jahrelanger Ausbeutung der ersteren entdeckt wurden. Aber auch dann, in den achtziger Jahren des vorigen Jahrhunderts, hatte der Entdecker, Fr. Daleau, nicht den Mut, mit seinem Funde und seiner Ansicht von dem quartären Alter der Bilder hervorzutreten. Er wagte es erst 1897 nach den Entdeckungen Rivières in La Mouthe. Die Tierbilder von Pair-non-Pair befinden sich 16·50 m vom einstigen (1·50 m vom heutigen) Höhleneingang an zwei gegenüberliegenden Wänden und stellen zahlreiche Pferde und Kapriden, nur einmal das Rind dar. Zum Ausziehen der vertieften Umrißlinien diente häufig roter Eisenocker; viele Stücke dieses Materiales fanden sich, samt Reibsteinen und Paletten (rotgefleckten Schulterblättern von Säugetieren), in einem mittleren Horizont der Kulturschichte, der auf einem Moustérienniveau ruhte und von einem Madeleineniveau überlagert war, also dem Aurignacien oder Solutréen angehörte. (Rép. 163.)

Auch die Grotte La Mouthe (bei Tayac, Dordogne) ergab zuerst reichliche Kleinfunde, ehe man (1895) in früher verschütteten Teilen der Höhle die Tierbilder fand. Deren Publikation durch Rivière (BSAP. 1897) brachte auch ältere, bis dahin bezweifelte oder ganz verschwiegene Entdeckungen ähnlicher Art (Altamira, Pair-non-Pair) zu Ehren. Die Zeichnungen von La Mouthe beginnen erst 95 m vom Eingang entfernt und ziehen sich weit ins Innere der Höhle hinein. Die gravierten Umrisse sind zum Teil mit dunkelbraunem Ocker nachgezogen, eingeritzte Schraffierungen der Felswand stellenweise ebenso übermalt. Die Tiergestalten (Rép. 159) sind teils gut kenntlich, teils undeutlich; zu den ersteren gehören Mammute, Rinder, Steinböcke, Pferde und das Rentier. Diese Arbeiten sind von ungleicher Güte, die Tierkörper im Verhältnis zu den Köpfen oft zu massig gezeichnet, ein Bison mit halbkreisförmigem Schulterbuckel ausgestattet. Gut geraten ist dagegen ein Pferdekopf mit struppiger Mähne und Kehlbart und ein Rentier mit etwas zu kurzem Rumpf. Breuil rechnet die Mehrzahl der Bilder zur zweiten, die Rentiere jedoch zur dritten Stufe der Höhlenwandkunst. Auf einem flachen, runden, etwas konkaven Stein, der vielleicht als Lampe gedient hat, war eine Steinbockfigur eingeritzt. Die Kulturschichte mit vielen Rentierknochen lag unter einer Stalagmitdecke in der Nähe des Einganges, weiter innen nur mehr roter Höhlen-

[16]) Die beste Quelle für diese Kunststätten bildet die Publikation „Peintures et gravures murales des cavernes paléolithiques, publiées sous les auspices de S. A. S. le prince Albert I. de Monaco". Die bisher erschienen Bände behandeln die Höhlen von Altamira, Font-de-Gaume, die Grotten der kantabrischen Region Nordspaniens und die zu diesen gehörige Grotte La Pasiega. Der erste Band enthält (S. 15—35) auch Daten über andere (französische) Bilderhöhlen.



Wandbilder in der Höhle von Combarelles, Dordogne.
(Umrißzeichnungen von Wildpferd, Höhlenbär, Mammut, Höhlenlöwe.)

Nach Capitan, Peyrony und Breuil.

lehm mit wenigen Knochen und Feuersteinen. Diese Lehm- und Sinterbildungen verdeckten einen Teil der Wandzeichnungen. Rép. 159.

In noch größere Tiefen des Berges, als bei La Mouthe, reichen die Bilder der Höhle von Combarelles (bei Tayac, Dordogne, Rép. 57—60), einem der figurenreichsten Fundorte, dessen Arbeiten nach Breuil größtenteils aus der zweiten Stufe stammen (vgl. obige Abbildungen). Die Höhle ist ein enger, gewundener Spalt im Kreidekalk des Vézèretales, ein unterirdisches Bachbett, in dem man noch die Horizonte wahrnimmt, in welchen der ehemalige Wasserlauf zu verschiedenen Zeiten dahinströmte. Sie ist 284 m lang, im Mittel nur 1—2 m breit, 1—1·15 m hoch und stellenweise so eng, daß sie nur kriechend verfolgt werden kann. Die Bilder beginnen erst 118 m einwärts vom Eingang und bedecken beide Wände in einer Ausdehnung von je 100 m, also einer Gesamtentwicklung von 200 m. Die Entdeckungen Capitans und Breuils (1902) ergaben nicht weniger als 109 Tierfiguren, darunter 40 Pferde und 14 Mammute, im Mittel 1·50 m hoch. Wo der Gang nicht über 1 m hoch ist, sind auch viel kleinere Bilder angebracht. Die meisten stehen 15—20 cm vom Boden ab, ziehen sich aber bis zur Decke hinauf. Hie und da sind die Gravierungen mit schwarzen Farbstreifen nachgezogen. Die ersteren sind oft 0·5—0·6 cm tief und auch unter Sinterkrusten noch deutlich erkennbar. Zur Hervorhebung des Tierkopfes verlegte man diesen gern auf einen natürlichen Buckel des weichen Gesteins oder ebnete dieses bis auf die Stelle des Kopfes. Die Pferdefiguren von Comparelles stellen zwei Rassen dar, eine mit dickem Leib und Kopf, Rammsnase, sehr starken Lippen und starkem Schwanz (vgl. obenstehende Abbildung, Figur l. o.) und eine andere mit schlankem, feinem Leib, kleinem Kopf, gerader Nase und dünnem Schwanz (wie S. 37, Fig. 1). Alte und junge Mammute sind dadurch unterschieden, daß bei jenen die Körperformen deutlich aus der Behaarung hervortreten, während die

Mammutkälber ganz von ihrem Haarkleid eingehüllt sind und fast kugelrund aussehen. Die Rüssel der alten Tiere schwingen nach rückwärts oder fallen senkrecht herab; nie sind sie nach vorn gehoben, was der Stoßzähne wegen schwieriger zu zeichnen gewesen wäre. Die letzteren sind sehr krumm und lang, die Stirn hoch und stark gewölbt, in der Mitte eingezogen. Neben Bisonten, Rentieren und Steinböcken finden sich die Darstellungen einiger Raubtiere (Löwe, Bär, Fuchs und Wolf) und Zeichnungen menschlicher oder menschenähnlicher Figuren und Köpfe, von äußerster Roheit und Flüchtigkeit. (Vgl. Abbild. S. 149, Fig. 1.) Viele Köpfe und Körper konnten nicht bestimmt werden. Dunkel bleiben auch hier die gekreuzten Hacken, dachähnliche Liniengruppen mit sparrenförmigen Innenzeichnungen (Hütten, Zelte, Fallen?), buchstabenähnliche Kritzeleien und schalenförmige Vertiefungen. Die sonstigen Zeugnisse der Anwesenheit des Menschen in der Höhle von Combarelles sind sehr geringfügig.

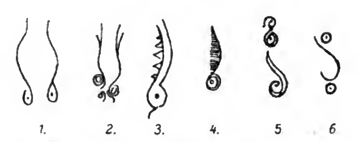
Die Höhlen von Marsoulas, Font-de-Gaume und Altamira enthalten Wandbilder aller vier Stufen. In Marsoulas (Haute-Garonne, entdeckt 1897, Rép. 145 f.) stammen aus der ersten Stufe Kapriden, Rentiere und viele Pferde, in der zweiten ist der Bison bereits vorherrschend. Die Malereien der zweiten bis vierten Stufe zeigen mit einer einzigen Ausnahme nur Bisonten. Doch sind diese sehr oft auch in Gravierung dargestellt; während der zweiten und dritten Stufe wurden auch noch viele Pferde, vereinzelt das Rentier und der Steinbock in gravierten Zeichnungen dargestellt, und zwar teils in fortlaufenden Linien, teils in losen kürzeren Stricheln, womit die Behaarung oft treu wiedergegeben ist. Diese Technik scheint jünger als die erstere. Die einfachen schwarzen Schattenrisse gehen den mehrfarbigen voraus. Bei den Bisonfresken ist manchmal der Leib zur Andeutung des Felles rot getüpfelt, die Gesichtsfläche dagegen schwarz angelegt. Ein graviertes weidendes Pferd hat Zebrastreifen auf dem Leibe. Einige Menschenköpfe, teils in Vorder-, teils in Seitenansicht, sind komische Fratzen, die für Tanzmasken erklärt wurden. Einige Tierbilder sind von großer Feinheit, andere flüchtig und unbedeutend. Mehrmals erscheinen auf oder neben den Tierbildern hand- oder kammförmige Zeichen und lange Stäbe mit Seitensprossen, die vielleicht Speere mit gezähnten Spitzen vorstellen sollen. Einige kleine Schmuckstücke aus Bein tragen zierliche, gravierte Ornamente.

Die Höhle Font-de-Gaume (Rép. 69—80, 1902 f.) liegt 1·5 km von Eyzies in einer Abzweigung des Tales der Beune, die sich unfern von dort in die Vézère ergießt. Sie öffnet sich 20 m über der Talsohle in einer senkrecht abfallenden Wand, ist anfangs weit, innen eng und unregelmäßig in Seitenarme verzweigt. Ziemlich tief innen, 65—70 m vom Eingang, führt ein enger Schlupf zu einem Gange von 2—3 m Breite, 5—6 m Höhe und 40 m Länge. Hier und in einer kleinen Ausbuchtung dieses Ganges fanden sich die meisten Tierbilder, andere noch weiter im Innern, 120 m vom Eingang, nahe dem Höhlenende. Sie lagen 1—4 m über dem Boden und waren in verschiedenen Maßstäben ausgeführt, indem z. B., wo genügender Raum war, eine Bisonfigur 2·70 m Höhe einnahm, während in der erwähnten Ausbuchtung dreizehn Bisonfiguren nur eine Fläche von 2·50 × 3 m bedeckten. Buckelige Wandvorsprünge sind öfter dazu benützt, einzelne Teile des Tierkörpers reliefartig hervortreten zu lassen. Meist sind die Umrisse graviert und übermalt, zuweilen ein Teil derselben graviert, ein anderer gemalt, so bei zwei äsenden Rentieren. Die gemalten Konturen sind breite, gewöhnlich schwarze Farbstriche. Das Innere der Umrisse ist häufig mit einer lichteren, aus Schwarz und Rot gemischten Farbe gefüllt. Manchmal ist der Körper rot, Kopf und Beine braun oder der erstere dunkelbraun, der Kopf rot. Nicht selten sind einzelne Teile schwarz, die anderen lichter. Schwarzer und roter Ocker liegen noch heute auf den benachbarten Höhen herum. Unter 80 Figuren waren 49 Bisonten, meist in ganzer Gestalt, ferner Pferde und Rentiere, Steinböcke, Mammute, ein Rhinozeros, ein Bär, ein Wolf, ein großes katzenartiges Raubtier, verschiedene unbestimmbare Tiere und eine Anzahl sogenannte „dachförmige" Zeichen, teils auf den Tierleibern, teils isoliert. (S. die Abbildungen S. 135, Fig. 2.) Breuil verteilt die Tierfiguren auf fünf Stufen der Höhlenwandkunst wie folgt: 1. Hauptsächlich Pferd und Steinbock, daneben Nashorn und Feliden. 2. Maximum der Bisonten mit noch ziemlich vielen Pferden. 3. Vorherrschaft des Rentiers. 4. Vorherrschaft der Bisonten. 5. Zahlreiche Mammute, deren Darstellung von den älteren Zeichnungen des Mammuts, z. B. in Combarelles, ziemlich stark abweicht.



1. Wandritzbilder in der Höhle von Combarelles, Dordogne. (Fratzenbilder von einiger Ähnlichkeit mit menschlichen Figuren und Köpfen, vermeintliche Darstellungen als Tiere vermummter Menschen.)

Nach Capitan, Breuil und Peyrony.



2. Tierhörner und Geweihe mit Augen (schematisiert).

Nach H. Breuil.

(1. Raymonden, 2. Lourdes, 3. Le Placard, 4. Maszyckahöhle, 5. Laugerie basse, 6. Cambons.)

Entartung in Karikatur und Schematisierung.

Diese fünfte Stufe ist eine Besonderheit der Höhle Font-de-Gaume, da die Stufenreihe sonst mit der Vorherrschaft der Bisonten schließt und das Mammut am Ende der glyptischen Periode nicht mehr zahlreich vorhanden war. Mehrfach sind einzelne Tierfiguren oder ganze Tierreihen an derselben Stelle in der Art von Palimpsesten übereinander gezeichnet oder gemalt. Die Tiere stehen horizontal, schief oder senkrecht, so daß ein vertikal stehender Bär nicht als aufgerichtet betrachtet zu werden braucht. Die Bisonbuckel sind zuweilen grotesk übertrieben, bei sonst sehr flotten und naturtreuen Umrissen. Neigung zur Schematisierung verrät sich darin, daß bei den meisten Elefanten und vielen Bisonten das Auge kreisrund (mit Zentralpunkt oder konzentrischen Innenkreisen) gebildet ist. Bei einigen Bisonfiguren ist das Horn als flache S-förmige Doppelvolute dicht an das Auge angeschlossen, so daß eine Figur entsteht, die später als ornamentales Motiv oder Abbreviatur des Bisonkopfes selbständig auftritt. (Vgl. S. 149, Fig. 2.)

Font-de-Gaume vertritt die paläolithische Kunst Südfrankreichs am glänzendsten und wetteifert mit Altamira, der zuerst entdeckten, aber erst später zu Ehren gelangten Hauptstation im nördlichen Spanien. Vielleicht hätte **Altamira** früher Glauben gefunden, wenn es nicht gleich so blendende Schätze ausgebreitet und dadurch das Mißtrauen wachgerufen hätte. Diese Höhle liegt in der Gemeinde Santillana del Mar bei Santander, auf einem Hügel im Kreidekalk, der von vielen unterirdischen Wasserläufen durchzogen ist. Sie ist umgeben von eingestürzten Höhlen und teilweise selbst dem Einsturz nahe. Mit ihren verschiedenen Krümmungen hat sie eine Gesamtlänge von 280 m. Sie war verschüttet und wurde 1868 von einem Jäger wieder entdeckt, dann seit 1875 von Don Marcellino de Sautuola besucht, der anfänglich nur die quartäre Kulturschichte erkannte und ausbeutete. Erst 1879 wurde seine Aufmerksamkeit durch eine Bemerkung seines Töchterchens auf ein Tierbild an der Höhlendecke gelenkt, worauf er zahlreiche andere Tierbilder entdeckte. 1880 setzte er die Öffentlichkeit davon in Kenntnis, stieß aber auf Zweifel, die Ed. Harlé namentlich gegen das hohe Alter der Kunstwerke erhob. Es erschien bedenklich, daß die Räume, in denen viele Bilder lagen, schwer zugänglich und vollkommen dunkel waren. Doch konnte man nicht bestreiten, daß auf den Bildwerken häufig dicke Sinterkrusten lagen, so daß sie nicht etwa erst in neuester Zeit entstanden sein konnten. Ungefähr 20 Jahre blieb Altamira vergessen. Dann kamen die Arbeiten E. Cartailhacs und H. Breuils vom Jahre 1903.[17]) Rép. 7—19.

Auf den Eingang folgt zunächst ein Raum, der zur Hälfte mit Küchenabfällen und dem Abbruchmaterial mehrerer Deckeneinstürze ausgefüllt ist; dann links ein Seitenraum mit großen Fresken, davor eine Mauer von angehäuften Steintrümmern, die von der Decke herabgestürzt sind; weiter ein breiter Gang, eine Art Saal, an dessen linker Wand sich eine Kaskade skulpierter Stalagmiten und ein enger Winkel mit roten Fresken befindet. Hierauf biegt die Höhle im spitzen Winkel um, und durch einen breiten Gang, dessen Fußboden ganz mit Felsplatten der einstigen Decke gepflastert ist, erreicht man einen kuppelförmig gewölbten Raum mit dolinenartig ausgehöhltem Fußboden. Links ist eine apsisähnliche Erweiterung, rechts große Stalagmitenfälle. Die Höhle beschreibt dann abermals einen spitzen Winkel, so daß ihr Grundriß ungefähr die Gestalt eines lateinischen N bildet, und gestattet durch einen von zwei schmalen Korridoren den Zugang zu dem letzten größeren Raum, der die Form eines Kirchenschiffes und in der Mitte des Bodens wieder eine starke Einsenkung hat. Den Rest der Felsenspalte bildet ein ganz schmales Z-förmiges Anhängsel. Die Kulturschichten stammen aus dem Solutréen und den Magdalénien; sie beschränken sich auf die Nähe des Einganges, sind über meterstark und bestehen aus Meereskonchylien, Tiergebein, Asche, Kohle, bearbeitetem Feuerstein und Knochen. Monochrome und polychrome Tierfiguren

---

[17]) E. **Cartailhac** und H. **Breuil**, La Caverne d'Altamira à Santillane près Santander (Espagne), Monaco 1906, 4°. Mit 205 Abbildungen im Text und 37 zum Teil farbigen Tafeln, ein Hauptwerk zur Kenntnis der südwesteuropäischen Höhlenwandkunst, das außer der Geschichte und dem Tatbestand der älteren und neueren Entdeckungen in Altamira einen illustrierten Überblick der ähnlichen Funde aus Frankreich (S. 15—35) und wertvolle ethnographische Vergleichungen mit den Kunstwerken der Naturvölker Amerikas, Afrikas und Australiens enthält (S. 145—226).

und andere, schwer zu deutende Darstellungen, die zum Teil wie aus Weidenruten geflochtene Schilde aussehen, fanden sich im ganzen Verlauf der Höhlenstrecke, bis in das zuletzt erwähnte Anhängsel hinein. Nur wenige der dargestellten Tiere entziehen sich einer sicheren Deutung; die meisten sind von wunderbarer Kraft und Kühnheit der Auffassung und Wiedergabe, glänzende Erzeugnisse einer hohen, urwüchsigen Kunstbegabung. In dem Tiergewimmel, das eine 14 m lange Strecke der linken Seite des Plafonds im ersten „Saale" mit mehr als 25 polychromen und mehreren schwarzen Umrißgestalten bedeckt und belebt (s. S. 123, Fig. 1), sieht man Bisonten, stehend, sich wälzend, sich aufrichtend, Pferde, Hirschkühe und Eber. Die Größe der Figuren ist zum Teil sehr ungleich. So befindet sich unter dem Kopf einer in zwei Farben dargestellten Hirschkuh von 2·20 m Länge eine ganz kleine schattierte Bisonfigur; doch wäre es verfehlt, darin etwa eine perspektivische Darstellung zu erblicken. Auch menschliche Figuren sind da, stehen aber in jeder Hinsicht tief unter den Tierbildern und gleichen mehr schlecht gezeichneten aufgerichteten Tiergestalten. Es sind bloße Ritzkonturen mit emporgehobenen Armen, die kleineren mit eingeknickten Beinen und aufgerichtetem Phallus. Darstellungen des Mammuts sind äußerst selten, solche des Rentiers sowie anderer erloschener oder ausgewanderter Tierarten fehlen gänzlich, wie auch in Pair-non-Pair, La Grèze und Marsoulas.[18])

Mehrere „Palimpseste", in denen ältere Arbeiten von jüngeren überlagert sind, gewähren Einblick in die Phasen der Bildnerei an dieser Fundstelle. Die ältesten Bilder sind einfache Umrißzeichnungen, die mit dem Steingriffel oder mit Farbe gezogen waren. Darauf folgen sorgfältig ausgeführte Umrißzeichnungen oder einfärbige rote oder schwarze Schattenrisse, wobei durch geschickte Verteilung der dunkleren und helleren Töne einer Farbe der Tierkörper manchmal schon plastisch modelliert erscheint. Nach einer wahren Blütezeit der reinen Gravierung, die in zartester Ausführung der Einzelheiten, in ausdrucksvollen und wohlproportionierten Meisterwerken glänzt, tritt diese Technik zurück und liefert nur mehr einfache kleine Sgraffiti. Dagegen gelangt jetzt die Polychromie, anfangs noch bescheiden, zur Anwendung. Zuerst werden verschiedene Einzelheiten, wie Hörner, Mähne, Augen, Hufe brauner oder roter Figuren schwarz gezeichnet. Weiterhin erstreckt sich die letztere Farbe über alle Umrisse, während in der Füllung der letzteren Gelb, Rot und Schwarz abwechseln. Zur schärferen Abgrenzung der Konturen und einzelner Teile tritt Gravierung hinzu, namentlich an wichtigen Stellen der Köpfe und der Beine: Hörner, Augen, Schnauze, Mähne, Knie, Hufe. Dann folgt eine Verfallszeit, aus der nur mehr gewisse rätselhafte Zeichnungen wahrscheinlich religiösen Charakters stammen. Neben den feinen Tierbildern machen die weit minder häufigen menschenähnlichen Figuren einen höchst flüchtigen und rohen Eindruck; sonstige Gegenstände (Schilde, Hütten?) sind ebenfalls nur undeutlich dargestellt. Menschliche Handumrisse, kammförmige und ähnliche Zeichen erscheinen teils auf Tierkörpern, teils dicht unter diesen. In viel geringerer Zahl als Wandbilder fanden sich Zeichnungen auf Knochen und Geweih, teils Tierköpfe, teils dachförmige Zeichen, einmal auch ein mehrstreifiges rohes Zickzackband, wohl sicher ein Ornament, keine bildliche Darstellung.

In der nordspanischen Provinz Santander liegen außer Altamira noch mehrere Bilderhöhlen von ähnlicher Bedeutung. Die Grotte Hornos de la Peña enthielt vorzügliche Zeichnungen von Pferden, Bisonten und anderen Tieren, unter denen sich auch ein geschwänzter Affe befinden soll. In der Höhle von Castillo bei Puente Viesgo traf man wieder Pferde- und Bisonbilder — ein schwarzgemalter Bison mit fein graviertem Kopfe war mittels einer buckelförmigen Unebenheit der Wandfläche als Reliefbild ausgeführt — dann die Darstellung eines nackten Elefanten, zahlreiche Köpfe von Hirschkühen und besonders viele schildförmige und andere fast schriftähnliche Zeichen. Nach Breuil gehören einige Pferde, Bisonten und hirschartige Tiere dieser Höhle der ersten und zweiten Stufe der Höhlenwandkunst an, die meisten Bilder von Cerviden und zahlreiche Pferdebilder stammen aus der dritten, viele

[18]) H. Breuil, L'âge des peintures d'Altamira à propos d'un article récent. Rev. préhist. I, 1906, S. 237—249. Gegen Martel (Congr. préhist. de France, I. Périgueux, S. 112—136), der auf postquartäre, subneolithische oder neolithische Entstehung dieser Arbeiten geschlossen hatte.

Bisonten aus der vierten Stufe. Die Arbeiten der Höhle von Covalanas schreibt derselbe Autor den beiden ersten Stufen zu; sie bestehen mit Ausnahme weniger anderer Figuren (Pferd, Rind) in einer großen Zahl von Cervidenbildern. Die erste ausführliche Mitteilung über diese nordspanischen Höhlen gab H. Alcalde del Rio 1906. 1912 erschien das umfangreiche Werk „Les cavernes de la région Cantabrique" (1 Text- und 1 Tafelband) mit dem ausführlichen Bericht über siebzehn bildergeschmückte Grotten, dem 1913 der Bericht über die Grotte La Pasiega folgte.

Von diesen kantabrischen Höhlen und ihren Bildern ist eine andere Gruppe verwandter Kunstwerke auf der iberischen Halbinsel mehrfach verschieden, sowohl räumlich und zeitlich als der Art nach. Es sind Felsmalereien in Rot und Schwarz, nicht in Höhlen, sondern an freien Felswänden ausgeführt. Sie liegen im mittleren und südlichen Spanien und entziehen sich einer sicheren Altersbestimmung. Ihre Zugehörigkeit zur paläolithischen Periode ist mindestens zweifelhaft; doch rühren sie ebenfalls von Jägerstämmen her und manche Analogien verknüpfen sie mit Felszeichnungen in den Hinterländern der Südküste des Mittelmeeres. Es sei nur an die Felszeichnungen Oberägyptens[19]) und der Saharakette des Atlas (die sogenannten „beschriebenen Steine" in Süd-Orân usw.[20]) (vgl. S. 153, Fig. 1) erinnert. Über die Felsmalereien der „östlichen" und der „südlichen" Kunstregion Spaniens erschien zuerst ein Bericht von H. Breuil und J. Cabré-Aguila, dann eine Mitteilung aus dem Pariser Institut für menschliche Paläontologie.[21]) An künstlerischer Vollendung der Einzelfigur stehen die Arbeiten nordafrikanischer Jägerstämme, denen sich die süd- und ostspanischen (vgl. S. 153, Fig. 2; S. 154 und 155) nahe anreihen, lange nicht so hoch wie die besten Zeichnungen und Malereien der troglodytischen Rentier- und Bisonjäger Südfrankreichs und Nordspaniens. Allein sie übertreffen diese durch einen gewaltigen Vorzug, den sie mit vielen Kunstleistungen neuerer Jäger- und Fischerstämme teilen, durch die Darstellung von Gruppen und menschlichen Handlungen. Nirgends findet sich in der paläolithischen Höhlenkunst eine Gruppe wie die jener Elefantenmutter, die ihr flüchtendes Kälbchen gegen einen im Anlauf zurückprallenden Panther verteidigt (aus dem südlichen Orân), oder menschliche Figuren, wie jene Hirschjäger in verschiedenen Stellungen des Bogenspannens und Bogenschießens (aus dem östlichen Spanien, S. 153, Fig. 2 und S. 155, Fig. 1 *a*). Aber Libyen und Spanien waren wieder nicht die Länder,

---

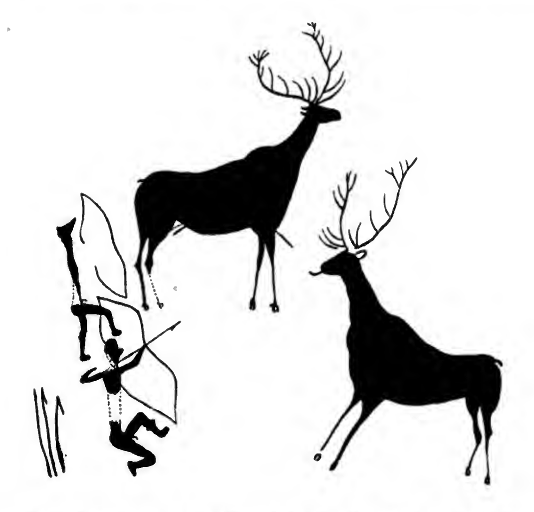
[19]) J. de Morgan, Recherches sur les origines de l'Egypte I, 162—164, Fig. 487—492: Tier- und Jagdszenen, Schiffe und rein schematische Zeichen in der Wüste zwischen Edfu und Silsilis. Bei einer gewissen Ähnlichkeit mit Buschmannszeichnungen verraten diese Felsenbilder Neigung zur schematischen Abbreviatur und sogar eine Konvergenz gegen den historisch-ägyptischen Zeichenstil.

[20]) Vgl. die Mitteilungen von G. B. M. Flamand in Algier, L'Anthropologie 1892, 145 und 1897, 284; Congr. intern. préhist. Paris 1900, 265; C. r. de l'Acad. des inscr. 1899, 437; Bull. Soc. Anthr. Lyon 1901, 181; ferner P. Delmas, Bull. Soc. Dauphin. d'Ethn. et d'Anthr. Grenoble IX (1902) 118.

[21]) H. Breuil und Juan Cabré-Aguila, Les peintures rupestres du bassin inférieur de l'Ebre, L'Anthropologie XX (1909) 1—21. H. Breuil und H. Obermaier, Les premiers travaux de l'Institut de Paléontologie humaine, ebd. XXVIII (1912) 1—27.



1. Felsenzeichnung bei Kef Messouier, Algerien (zwei Panther ein Wildschwein überfallend, Teil einer Gruppe von zehn Tierfiguren). Nach St. Gsell, Mon. ant. de l'Algérie 1901, p. 48.



2. Rote Fresken (Hirschjagd) an dem Felsschutzdach von Alpera, Südost-Spanien, 63 cm breit.

Nach H. Breuil u. H. Obermaier.

Syntaktische Tier- und Jagdbilder aus Südspanien und Nordafrika.

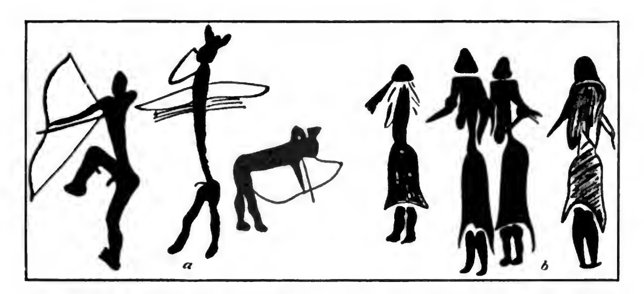


1. Schwarze und rote Freskobilder. Nach H. Breuil.



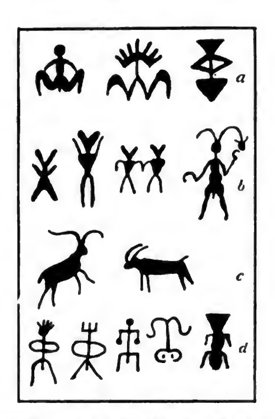
2. Ansicht der bemalten Felswand. (Das weiße Kreuzchen bezeichnet die Stelle der Malereien.) Nach Graf H. Bégouen.

Felsmalereien von Cogul, Provinz Lerida, Spanien.



1. Ostspanische Felsmalereien (*a* Bogenschützen von Alpera, Provinz Albacete; *b* Frauenfiguren von Cogul, Provinz Lerida).

Nach H. Breuil und J. Cabré.



2. Rote Felsmalereien (stilisierte Menschen- und Tierfiguren) aus Südspanien.

Nach H. Breuil.

Ost- und südspanische Felsmalereien der Steinzeit.

wo sich diese zu gesteigerter Ausdrucksfähigkeit gediehene Jägerkunst der heilsamen Kur des geometrischen Stilprinzips, dem gesunden Zwange der Kunst des Ackerbauers, unterwerfen konnte. Wir glauben das auch dadurch bestätigt zu finden, daß schon die ersten Untersuchungen der ost- und südspanischen Felsmalereien unter diesen zahlreiche Verfallsprodukte ans Licht gebracht haben, die mannigfachsten Stilisierungen der menschlichen Gestalt (S. 155, Fig. 2, s. auch S. 11, Fig. 1), in denen sich dasselbe Hindrängen zur bilderschriftlichen Abkürzung offenbart wie in den stilisierten Tierköpfen und Tiergestalten der kantabrisch-südfranzösischen Region. Das drängt zum geometrischen Stil; es schafft ihn aber nicht, und man wird dabei an ähnliche Erscheinungen in der Verfallszeit des kretisch-mykenischen Naturalismus erinnert, die dem siegreichen Durchbruch streng geometrischer Stilarten in Griechenland vorhergingen. H. Breuil möchte die ost- und südspanischen Felsmalereien in das Zeitalter der Madeleine-Kultur verlegen, aber nicht dieser selbst, sondern einer Bevölkerung zuschreiben, welche später in Frankreich die Kulturstufe des Asylien einführte. In der Zwischenzeit müßte dieses Volkselement jede Fähigkeit naturalistischer Tierdarstellung eingebüßt haben und in der Stilisierung der belebten Figur bis zu dem Niveau der bemalten Kiesel von Mas d'Azil herabgesunken sein, die mit bildender Kunst (und auch mit geometrischer Dekoration) nichts mehr zu tun haben. Die Frauentrachten auf dem bemalten Felsen von Cogul (Prov. Lerida in Katalonien, „Tanz von neun Frauen" um eine kleine nackte Mannesgestalt (Breuil-Cabré 17 Fig. 9, hier S. 154, Fig. 1, einige Figuren daraus in größerem Maßstab S. 155, Fig. 1 *b*), erinnern sehr an mykenische Frauengewänder. Aber dem sei, wie ihm wolle; diese Kunst steht der kantabrisch-südfranzösischen Höhlenwandmalerei bei manchem Zuge von Verwandtschaft doch fremd gegenüber. Sie macht einen rezent-primitiven Eindruck und erinnert zumeist an Buschmannszeichnungen. Weitere Entwicklung war ihr, wie dieser, versagt, und nicht einmal nach Südfrankreich konnte sie sich ausbreiten. Von hier ist also die Erneuerung der bildenden Kunst, die Wiedergeburt des Naturalismus aus dem Schoße des geometrischen Stilprinzips, sowenig ausgegangen, als von den Eskimos oder den Buschmännern. Jener Prozeß muß demnach im Umkreis des östlichen Mittelmeerbeckens vor sich gegangen sein, wo er vom überseeischen Festland zuerst, wenn auch spät genug, auf die Insel Kreta hinübergriff.

4. Gegenstände und Darstellung der figuralen Kunst im Quartär.

Gegenständlich bildet die Hinterlassenschaft der paläolithischen Kunst zwei Gruppen: eine größere mit Darstellungen lebender Wesen (oder einzelner Teile solcher) in mehr oder minder deutlicher Ausführung und eine kleinere mit Mustern, Zeichen und Figuren anscheinend bildlosen Charakters oder zweifelhafter Bildbedeutung. Die zweite Gruppe steht an künstlerischem Wert hinter der ersten weit zurück. Die naturtreue Darstellung belebter Geschöpfe bildete die Hauptbeschäftigung der paläolithischen Künstler.

a) Tierbilder.

Die Tierbilder sollen etwa vier Fünftel aller erhaltenen Bildwerke umfassen. Die Darstellungen des Menschen bleiben an Zahl erheblich hinter ihnen zurück; an Güte kann sich nur ein kleiner Teil der menschlichen Figuren mit den Tierdarstellungen messen. Unter diesen spielen die großen Nahrungstiere des Jägers, sein liebstes Jagdwild, die Hauptrolle. Andere Tiergestalten sind in viel geringerer Zahl, doch oft mit derselben Treue dargestellt. Am seltensten und zweifelhaftesten sind Bilder aus der Pflanzenwelt.

Unter den stets wiederkehrenden Weidetieren, den großen pflanzenfressenden Säugern des Quartärs, erscheinen im Bilde am häufigsten der Bison und das Wildpferd (mindestens zwei verschiedene Rassen, für welche die Bilder S. 37, Fig. 1 und S. 147 l. o. als Beispiele gelten mögen), dann das Rentier und das Mammut, etwas minder häufig der Edelhirsch, der Urstier, seltener Hirschkuh und Reh, Nashorn, Moschusochse, Steinbock, Gemse, Saïga-Antilope, noch seltener der Elch. Vom Riesenhirsch kennt man noch keine Darstellung. Raubtiere sind durchaus seltener; doch fanden sich Bilder vom Höhlenlöwen, Bär (vgl. S. 145 r. u. und S. 147 r. o.), Wolf, Fuchs, Vielfraß, Fischotter und Seehund.[22]) Vogelfiguren sind weder häufig noch sehr deutlich; man erkennt Kranich, Schwan, Wildgans oder Wildente;[23]) von Fischen (in weit besserer Darstellung) Lachs, Forelle, Hecht, Aal; sie sind häufiger auf kleinen beweglichen Fundstücken als in Höhlenwandbildern. Doch fand sich 1912 das Reliefbild eines Fisches an der Decke eines Felsschutzdaches bei Gorge d'Enfer. Ab und zu verfiel man darauf, eine Käferfigur nachzuschnitzen. Einige wenige Pflanzenbilder — Zweig, Blume oder Ranke — scheinen nicht aus freier Naturnachahmung, sondern in Anlehnung an ein geometrisches oder ein aus der Tierwelt stammendes Motiv entstanden zu sein. Von den bei Déchelette, Manuel 1, Fig. 90 zusammengestellten Zeichnungen auf Knochen und Rengeweih sind bloß die beiden ersten und vielleicht das letzte Stück mit einiger Sicherheit als Pflanzenbilder zu bezeichnen, die übrigen wohl nur geometrisch verzierte Objekte.

Die Tiere sind in verschiedenen Stellungen wiedergegeben, meist stehend oder laufend, seltener und, wie es scheint, erst in der jüngsten Phase der Wandmalerei, liegend, gewöhnlich in strenger Profilansicht. Auch wenn sie den Kopf wenden, zeigen sie ihn nicht von vorn, sondern drehen ihn ganz herum, so daß er wieder im Profil erscheint (vgl. S. 158, Fig. 3). Breuil (La Pasiega 1913, S. 52) kennt nur acht solche Tierfiguren aus allen Zeitaltern der quartären Kunst. Die „Attitude retrospective" ist also sehr selten. Breuil glaubte auch (L'Anthr. 1907, 27), einige wenige Versuche zu

[22]) Die Darstellungen einzelner Säugetierformen in der quartären Kunst behandelte H. Breuil, Font-de-Gaume 1910, S. 132—227, und zwar das Mammut 132—142, das Nashorn 143—151, die Karnivoren (mit Ausnahme des Bären) 152—165, das Rentier 166—181, Edelhirsch, Reh und Elch 182—194, Rinder und Bisonten 195—226 (mit Beigabe zahlreicher Abbildungen meist aus dem Bereiche der beweglichen kleinen Kunstwerke).

[23]) Vgl. Breuil, Cavernes cantabriques, S. 230—237.

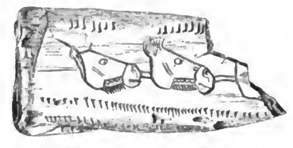


Fig. 1. Mas d'Azil ($^1/_2$), Pferdeköpfe mit schematisierten Zahnreihen. (Auch die Einfassung ist ein stilisiertes Pferdekopfmotiv.)



Fig. 2. La Madeleine ($^1/_2$), Zickzacklinie (schematische Darstellung der Rippen) auf naturalistischer Tierfigur.





Fig. 3. Höhle Lortet ($^1/_2$), Edelhirsche und Fische, gemengt mit schematischen Zeichen.

Fig. 5. Lourdes ($^1/_1$), Ornament aus Tieraugen, tief in Elfenbein geschnitzt.

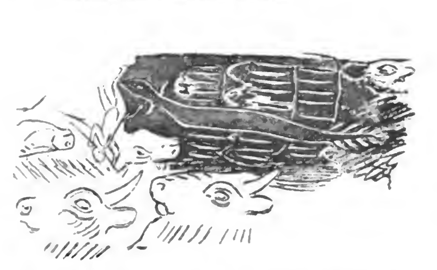


Fig. 4. La Madeleine ($^1/_1$), Gemenge von größeren Bison- und kleineren Pferdeköpfen mit einer noch kleineren Menschenfigur und unbestimmbaren Figuren.



Fig. 6. Arudy ($^1/_1$), Ornament aus Tiergehörn, tief in Elfenbein geschnitzt.

Figurale und ornamentale Zeichnungen aus südfranzösischen Höhlen.

(Text s. nebenstehend.)

Figurale und ornamentale Zeichnungen aus südfranzösischen Höhlen (S. 158).

Fig. 1 (Mas d'Azil): Piette, L'art pendent l'âge du renne, Taf. 61. 4. Die nach Breuil aus extrem stilisierten Pferdeköpfen bestehende Ornamentleiste oher und unter den (3) Pferdeköpfen erscheint auch als Innenzeichnung auf ausgeschnittenen Pferdeköpfen aus Brassempouy: Piette, l. c. Taf. 78. 3 und 3 a.

Fig. 2 (La Madeleine): Reliquiae Aquitanicae B., Taf. II. 2. Eine einzelne Zickzacklinie auf dem Tierleib, wie hier, findet sich wiederholt in Zeichnungen von Laugerie basse (vgl. z. B. Massénat und Girod, Stations de l'âge du renne, Taf. XXI. 1 und Font-de-Gaume, S. 171, Fig. 4) und Les Eyzies (Rev. mens. 1906, S. 433. 3).

Fig. 3 (Lortet): Piette, l. c. Taf. 40. 1. Der Versuch einer Ergänzung dieser Platte durch Ray Lankester (L'Anthr. 1911, S. 735) ist nur auf der rechten Seite leidlich gelungen, auf der linken Seite ganz mißlungen. Man sieht daraus, wie schwer es heute fällt, in der doch so stabilen Manier dieser Zeichner zu arbeiten, wenn man nicht einfache Pausen liefern will. (Ebenso unglaubwürdig erscheinen Breuils Versuche, eine paar plastisch dekorierte Wurfstäbe zu rekonstruieren: Cav. cantabr., S. 231, Fig. 234 aus Mas d'Azil und L'Anthr. 1912, S. 303 aus Enlene.) Die Fische ober und unter den Hirschen haben zu diesen ebensowenig Beziehung wie die nackte Frau zu dem Rentier auf dem bekannten Plattenfragment von Laugerie basse. Der Zeichner benützte die freien Räume unter Schonung der früher vollendeten Figuren, und Ray Lankesters Rekonstruktion ist schon darum falsch, weil sie unter zwei Tierleibern, die er ergänzte, leere Räume läßt. Über die auffallende Ähnlichkeit der Tierzeichnung von Lortet mit der Malerei auf einem Dipylonvasenfragment aus Tiryns, oben S. 10, Fig. 3, ist zu bemerken, daß bei so gedrängter und künstlerisch geschickter Darstellung, wie in den beiden, stilistisch allerdings verschiedenen Werken, Fische zur Ausfüllung des Raumes zwischen Tierbeinen nicht unpassend scheinen, selbst wenn sie auf der Schwanzflosse stehen; denn Fische im Wasser bewegen sich anders als Landtiere, sie unterliegen keiner so bestimmten Orientierung, wie diese. Fische wurden sonst meist einzeln und selbständig, horizontal schwimmend gebildet; die meisten Darstellungen stammen aus Laugerie basse, wo einmal ein Fisch und eine Fischotter auf einem Rengeweih zusammen vorkommen, Massénat und Girod, l. c. Taf. XIII. 1 a. S. Reinachs Auffassung, daß der Zusammenstellung von Hirschen und Fischen „zweifellos“ eine religiöse Idee zugrunde liege, können wir nicht teilen.

erkennen, den Tierkopf im Dreiviertelprofil zu zeichnen; das l. c. S. 28, Fig. 11 a angeführte Beispiel zeigt jedoch die reinste Profilstellung. Der seltene Versuch, den Kopf eines im Profil gezeichneten Tieres von vorn zu zeigen, ist übel ausgefallen auf einer Steinplatte mit Bisonfigur aus Bruniquel (Altamira, S. 134, Fig. 111, Nr. 2). Das Laufen ist meist nicht so gut dargestellt wie das Stehen und Liegen, doch der Galoppsprung des Pferdes zuweilen photographisch treu wiedergegeben. Die schwierige Ansicht von vorn, die sich dem anschleichenden Jäger vielleicht seltener darbot als die Seitenansicht, ist auffallend vermieden (vgl. S. 142, Fig. 1, 2). Auch in den tierischen Rundfiguren ist sie vernachlässigt, auch diese sind auf die Seitenansicht berechnet. Anders die besten menschlichen Rundfiguren (Willendorf, Brassempouy), die sich von allen Seiten gleich gut betrachten lassen. Die stilverwandten weiblichen Reliefffiguren von Laussel sind in Vorderansicht ausgeführt, woraus man vielleicht erkennen mag, daß auch bei jenen vollrunden

Figuren die Vorderansicht als Hauptansicht gedacht war. Umgekehrt sind einige der nackten Frauenfigürchen von Mentone fast ausschließlich auf die Seitenansicht berechnet.[24]) Die sogenannte „gemischte Projektion“, wie sie der ägyptischen Kunst in der Darstellung des menschlichen Körpers geläufig war, ist den alteuropäischen Naturalisten unbekannt gewesen. Einige karikaturenhafte menschliche Figuren an Höhlenwänden, die, in Seitenansicht gezeichnet, das Gesicht von vorn zeigen, gehören nicht hieher. Erst spät erscheinen dagegen einzelne Tierfiguren in Vorderansicht gezeichnet, und diese verfällt alsbald der schematischen Abbreviatur, so daß eine „Verkürzung“ auf die andere folgt, wohl nicht ohne inneren Zusammenhang. (Vgl. S. 37 r. o.) Die Tiergestalt von vorn, ohne die charakteristische Dehnung des Rumpfes, mag dem Auge des Zeichners eo ipso als Abkürzung der Gesamtgestalt, als Verzicht auf wesentliche Teile derselben, erschienen sein. Denn von perspektivischer Zeichnung hatten diese Künstler noch keinen rechten Begriff.

Auch in den auf kleinen Fundstücken häufig vorkommenden Darstellungen einzelner Köpfe ist die Vorderansicht vermieden, die Profilstellung ausnahmslose Regel. (Vgl. S. 158, Fig. 1 und 4.) Hätten die Künstler Tierköpfe von vorn zeichnen wollen, so hätten sie leicht nach der Natur arbeiten können. Sie haben jedoch keine erlegten Tiere abgebildet. Um so merkwürdiger ist es, daß sie skelettierte oder halbverweste Pferdeköpfe und Pferdebeine in Plastik und Basrelief vorzüglich wiedergaben (Mas d'Azil, Rép. 148, 5; 149, 4).

Ganze Tierfiguren, Tierköpfe und andere Dinge sind bunt neben einander hingezeichnet, ohne daß man zwischen ihnen Beziehung oder Zusammenhang erkennt. Sie sind auf verschiedene Basislinien orientiert (auf drehbaren kleinen Fundstücken häufig so, daß bei der Betrachtung der einen die anderen auf dem Kopfe stehen (vgl. S. 158, Fig. 4), und in verschiedenen Maßstäben gezeichnet, wobei die Willkür nur in dem vorhandenen Raum ihre Grenzen findet. Als Beispiel verschiedener Orientierung und verschiedener Maßstäbe diene auch die untere Bilderreihe auf Seite 145.

Die meisten Bildwerke befinden sich n i c h t an Gebrauchsgegenständen. Unter den kleinen Fundstücken erscheinen zwar als Träger von Bildwerken oder Ornamenten nicht selten Schmuckstücke (Anhängsel, Lippenpflöcke oder Stäbe zum Einstecken in das Ohr oder die Nase), Wurfstäbe und andere Gerätschaften, namentlich der sogenannte „Kommandostab“, in dem wir, seiner Häufigkeit wegen, irgendein Jagd- oder Schießgerät vermuten möchten. Aber die Mehrzahl der plastischen und gravierten Figuren hat mit dem Körperschmuck und dem Gerätschmuck nichts zu tun. Es sind frei

[24]) Über eine derselben, die aus einem schmalen Steinplättchen hergestellt ist (unten S. 163, Fig. 2), sagt Piette: „En raison de cette insuffisance de la matière sculptable, l'artiste n'a pu donner ni aux seins, ni aux hanches le développement qu'ils devaient avoir. Les bourrelets graisseux de celles-ci sont à peine indiqués. Mais si, au lieu de tenir la figurine nue de face, on la regarde de profil, on reconnaît qu'elle présente les caractères de la race somalis ou boschismane. Les fesses sont énormes...“ usw. (Bull. mém. Soc. d'Anthr. Paris 1902.)

geschaffene, nicht mit Gebrauchsobjekten verknüpfte Werke, wie vor allem sämtliche Höhlenwandbilder.

Die an den Höhlenwänden und auf beweglichen Fundstücken dargestellten Tiere sind nicht durchaus die gleichen Arten, die auch in Knochenresten an denselben Fundstellen vorkommen. So jagten die Troglodyten von Pair-non-Pair das Mammut, das Nashorn und den Riesenhirschen, haben jedoch an den Höhlenwänden keines dieser Tiere, sondern Ziegen, Pferde und das Rind dargestellt. Die Höhlenbewohner von Marsoulas lebten zum großen Teil vom Fleische des Rentieres, das jedoch in den zahlreichen Wandmalereien dieser Station gar nicht abgebildet ist. In La Madeleine stellten zahlreiche Umrißzeichnungen auf Geweih und Knochen das Wildpferd dar, während dessen Überreste unter denen der Nahrungstiere nur schwach vertreten sind. In Teyjat zeichnete man während der kältesten Phase der Rentierzeit mit Vorliebe den wärmeliebenden Edelhirschen, von dem die Kulturschichte nur ganz wenige Knochenreste enthielt. Wollte man mit seinem Bilde etwa bessere Zeiten herbeirufen, wie vielleicht in Font-de-Gaume mit den Bildern des schon fast verschwundenen Mammuts? Die Kunst verfuhr also eklektisch und ging ihre eigenen Wege, die mit den Grundlagen der wirtschaftlichen Existenz nur im allgemeinen, nicht in jeder einzelnen Besonderheit übereinstimmen. Sie war auf gewisse Gegenstände sozusagen eingestellt, während das Leben sich unter den Zwang äußerer Verhältnisse beugen mußte.

Durchaus nicht alle Tierfiguren sind mit gleicher Deutlichkeit dargestellt und mit gleicher Leichtigkeit zu bestimmen. Außer den hunderten vorzüglich gezeichneter oder wenigstens leicht erkennbarer Tiergestalten gibt es eine Menge unbestimmbarer Tierzeichnungen. Wenn man bei den anderen die naturtreue Wiedergabe lobend hervorhebt, müssen jene als minder gelungene oder mißlungene Arbeiten bezeichnet werden. Es scheint ferner, daß die Zeichner zuweilen aus einer Tierform in die andere hineingerieten und unabsichtlich naturwidrige Bildungen schufen: Pferde mit dem Widerristbuckel des Bisons (vgl. z. B. S. 142, Fig. 3 vom Revers des Rengeweihstückes mit der femme au renne, Rép. 98, 2 und ein Knochenstück aus Teyjat, Rép. 181, 2) und Bisonfiguren mit dem Hinterleib eines Pferdes (z. B. in einer Wandzeichnung von Combarelles, Rép. 60, 5). Anscheinend waren manche Formen jenen flinken Zeichnern so geläufig, daß sie ihnen auch an ungehöriger Stelle entschlüpften. Dazu rechnen wir auch jene Menschenfiguren, die man für Menschenaffen oder Tiertänzer erklärt hat. In dieser Bildnerei ist somit keineswegs alles von „packender Lebenswahrheit“ und „verblüffender Naturtreue“, oder wie die beliebten Schlagworte unkritischer Lobredner sonst noch lauten mögen.

b) Darstellungen der menschlichen Figur.

Die Darstellung des Menschen ist von großer Ungleichheit in der quartären Kunst. Nur eine geringe Zahl plastischer kleiner Rundfiguren und Flachreliefs (eigentlich nur tief umschnittene und dadurch plastisch wirkende Umrißzeichnungen) ist der besten Tierdarstellung ebenbürtig. Diese Gruppe

gehört jedoch ausschließlich einer früheren Stufe der glyptischen Periode an; dabei hat sie eine merkwürdig ausgedehnte Verbreitung und bezeugt für weite Landstrecken den gleichen eigentümlichen Geschmack an der vollreifen oder vielmehr überreifen, nach unseren Begriffen sehr unschönen weiblichen Gestalt. Bekannte Werke dieser Gruppe stammen aus Südfrankreich, Oberitalien, Belgien, Niederösterreich, die weiblichen Relieffiguren gleichen Stils aus Südfrankreich. Die Fundstellen liegen weit auseinander; es sind darunter Brassempouy in den Landes, die Grimaldigrotten an der Côte d'Azur, das Trou Magrite in der belgischen Provinz Namur, Willendorf im Engtal der oberen Donau zwischen Melk und Krems, die Grotte von Laussel im Tal der Beune, eines Zuflusses der Vézère, und die Fundstelle Terme Pialat bei Combe Capelle ebenfalls im Departement Dordogne. Die Gestalten sind nackt und ihre Bildung entspricht einer Wirklichkeit, die man heute keineswegs nur mehr in Afrika findet, von der sich aber allerdings die bildende Kunst seither völlig abgewendet hat. Die Übertreibung liegt zumeist bloß in der Auswahl der Formen, die man im Leben vermutlich nicht nur schätzte, sondern auch züchtete. Mit der Darstellung des Gesichtes hat man sich wenig Mühe gegeben. Es erschien als Nebensache gegenüber den für die Werthaltung entscheidenden Körperteilen. Auch die Hände und Füße sind stiefmütterlich behandelt, dagegen manchmal der Kopfputz betont. Diese Züge läßt besonders die ganz erhaltene Figur von Willendorf deutlich erkennen. An rassenhafte Steatopygie, von der dabei gewöhnlich gesprochen wird, braucht man nicht zu denken, nicht einmal bei einem Figürchen aus den Grimaldigrotten (S. 163, Fig. 2), dessen Gesäßpartie allerdings überaus stark, aber doch nicht stärker als der Bauch, vortritt. Dieses Ideal verfiel der Schematisierung. Große Lebenswahrheit zeigt die Statuette von Willendorf (S. 121, Fig. 1) und zwei Torsi aus Brassempouy (S. 165, Fig. 1 und 2), jene aus Kalkstein, die beiden anderen aus Elfenbein geschnitzt. Ein Elfenbeinköpfchen aus Brassempouy (S. 165, Fig. 3) ist wegen seiner Haartracht (oder Kapuze) und wegen der plastischen Ausführung der Gesichtszüge beachtenswert; in derselben Höhle, der „Papstgrotte", schnitzte man auch ganz unbedeutende rohe Figürchen aus Elfenbein (S. 119, Fig. 3). Nahezu ebenso ungleich sind die winzigen Arbeiten aus den Grimaldigrotten, deren künstlerische Hinterlassenschaft überhaupt nur in solchen Frauenfigürchen besteht. Hier ist das Material Speckstein oder kristallinischer Talk. (Vgl. S. 163, Fig. 1—3.) Zu den besten Leistungen der Gruppe gehören die Relieffiguren aus der Grotte von Laussel (Dordogne) unter $^1/_2$ m hoch, einst rotbemalt, auf losen Steinblöcken: mehrere Frauengestalten in Vorderansicht (S. 167, Fig. 1, 2 und S. 166, Fig. 2) und eine männliche in Seitenansicht (S. 166, Fig. 1). Hier sind auch die Extremitäten nicht vernachlässigt, ja sogar in Handlung oder Bewegung dargestellt. Eine Frau hält in der erhobenen Rechten einen hornförmigen Gegenstand (Trinkhorn?)[25] und legt die Linke auf den Unterleib.

[25]) Wenn das quergeriefte, krumme Horn, welches diese Figur in der Rechten hochhält, ein Trinkhorn vorstellt, so läßt sich daraus schließen, daß man schon zu jener Zeit gegorene



1. (4·7 cm hoch) nach S. Reinach. 2. (in Vorderansicht dünn) nach E. Piette.
3. (12 cm hoch) nach H. Obermaier.

Nackte weibliche Steatitfigürchen des oberen Aurignacien aus den Höhlen bei Mentone.

Es ist die einzige mit einem Attribut ausgestattete Menschenfigur aus diesem Kunstbereich. Eine andere hat die Linke erhoben (die Rechte ist abgebrochen). In irgend einer Aktion sexueller Natur scheint auch eine dritte undeutliche Figur dieser Serie begriffen zu sein. (Die Arme der Willendorfer Figur liegen auf den enormen hängenden Brüsten, das ist eine Ruhestellung, die man auch heute bei korpulenten Frauen beobachten kann.)

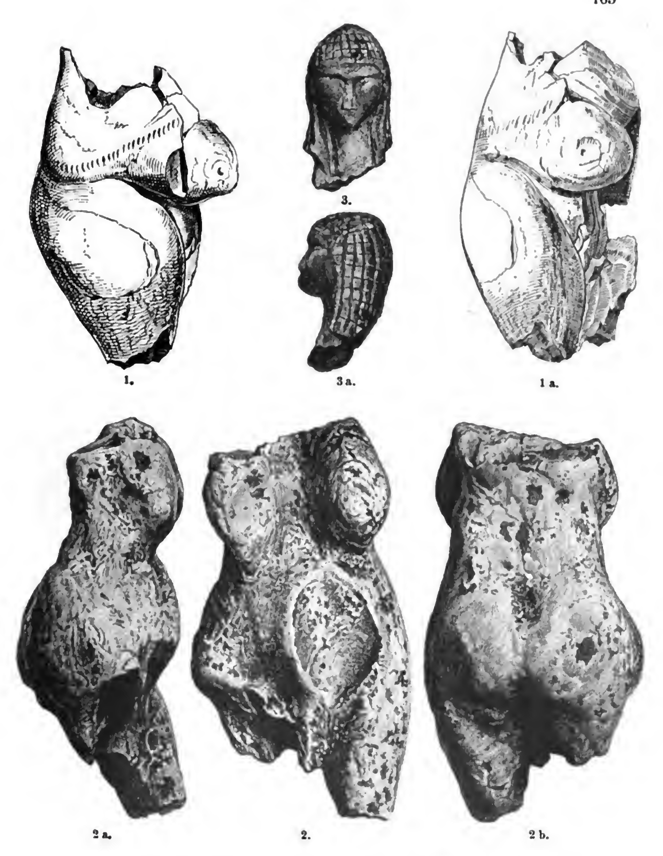
An die Frauenreliefs von Laussel schließen sich ganz nahe an zwei ähnlich ausgeführte Figuren auf einer losen, 5—7 cm dicken Steinplatte von 19 cm Höhe und 22 cm Breite, die bei unsystematischen Ausgrabungen kürzlich am Orte Terme Pialat $1^1/_2$ km von dem Skelettfundort Combe Capelle in der Dordogne ans Licht gezogen wurde (S. 121, Fig. 2).[26] Die Relieftechnik ist genau dieselbe, die Ausführung bedeutend gröber. Dargestellt sind zwei stehende nackte Frauen mit großen hängenden Brüsten, die eine links in Seitenansicht, anscheinend ohne Arme, mit (nicht ganz sicher) nach vorn gewendetem Antlitz, die andere daneben in Vorderansicht mit auf den Unterleib gelegten Händen. Die Arbeit scheint dem mittleren Aurignacien anzugehören.

Neben diesem weiblichen Ideal gab es auch ein männliches; doch ist es in der Überlieferung nur durch den Elfenbeintorso von Brünn und die oben erwähnte Relieffigur von Laussel (S. 166, Fig. 1) gut vertreten. Es ist schlank, mit nicht vortretendem Unterleib und in Laussel sogar in irgend einer (undeutlichen) Handlung dargestellt; hier zeigt es edle Formen, die an mykenische und griechische Ephebenfiguren erinnern. Kein zweites Werk der paläolithischen Bildnerei bietet eine so vortreffliche Darstellung des menschlichen Körpers. Mit dieser Kunst ist bereits eine Stufe erreicht oder ein Anlauf genommen, aus dem Großes hätte entstehen können, wenn eine andere Sonne darüber geleuchtet hätte, andere Verhältnisse eine fortschreitende Entwicklung begünstigt hätten. Dies war jedoch offenbar nicht der Fall. Es dient zum Verständnis solcher Ungunst der Zeiten, daß jene Gruppe menschlicher Figuren nicht die einzige Kunstgruppe ihrer Zeit war, wie man früher gemeint hat. Neben ihr erscheint auch schon, in viel zahlreicheren Werken, die Darstellung von Tieren, die den Geist und den Fleiß der Bildner später immer ausschließlicher in Anspruch nahm.

Auch bei Laussel findet sich Tierdarstellung an Felswänden in wahren Reliefs, verschieden von der sonstigen suggestiven Verwendung natürlicher Unebenheiten der Bildfläche: Rentier, Bison, Pferde und andere Tiere heben sich in fast natürlicher Größe bei 20 cm hoch von der Grundfläche ab. Die Kulturschichten der Fundstelle reichen von Acheuléen bis zum

Getränke kannte und daß die Bereitung derselben Sache der Frauen war. Die Frau vertritt in solcher Darstellung zwei Seiten des sinnlichen Genusses und erscheint hier als ältestes Beispiel der oft und in mannigfacher Art wiederkehrenden Kombination von Weib und Gefäß. Diese Verbindung ist uralt. Später sind die gefäßtragenden Frauen wahrscheinlich mütterliche Gottheiten, regenheischende Erdgöttinnen oder auch (nach dem Standort auf Gräbern) Todesgottheiten. Sie sind nackt oder bekleidet und halten das Gefäß mit beiden Händen vor dem Leib oder auf dem Kopfe.

[26]) A. Délugin, Relief sur pierre Aurignacien, Périgueux 1914 (aus Bull. Soc. hist. et archéol. du Périgord).



Bruchstücke von Elfenbeinschnitzwerken aus Brassempouy ($^1/_1$).

Nach Ed. Piette.



1. Schlanke Jünglingsfigur (47 cm hoch).

2. Frau mit Trinkhorn (16 cm hoch). Siehe Seite 167, Fig. 1.

Relieffiguren aus der Grotte von Laussel, Dordogne.
Nach G. Lalanne.

Solutréen. Etwas jünger sind wohl die eingravierten kleinen Bisonfiguren auf und unter den Pferdekörpern.

Diese Gruppe plastischer und halberhobener Werke (gleichviel ob die Tierfiguren von Laussel dazu gehören oder nicht) sticht von dem übrigen Bilderquantum der quartären Kunst auffallend ab, am auffallendsten von den mißlungenen Umrißzeichnungen menschenähnlicher Figuren (S. 149, Fig. 1) aus den jüngeren Zeiten der Höhlenwandkunst. Diese leichtfertigen, hingeschlenderten Fratzenbilder, die außer Nordspanien und Südfrankreich nirgends vorkommen, stehen abgrundtief unter dem bedächtigen Ernst, mit dem die Figuren von Willendorf, Brassempouy und Laussel gearbeitet sind.[26a]) Ein

[26a]) Auf beweglichen Fundstücken sind solche Figuren selten. Doch begann auch diese Entartung schon frühzeitig. Denn aus einer Aurignacienschicht des Felsschutzdaches La Colombière bei Poncin am Ain stammt eine Mammutknochenplatte mit einigen Tierbildern



1. Frau mit Trinkhorn (46 cm hoch).

2. Frau in undeutlicher Stellung (43 cm hoch).

Weibliche Reliefﬁguren aus der Grotte von Laussel, Dordogne.

Nach G. Lalanne.

solches Verlassen und Aufgeben der Menschenfigur, in dem sich die Unlust und Unfähigkeit zu deren kenntlicher Wiedergabe zeigt, ist vielleicht das stärkste Zeugnis der Armut und Einseitigkeit, an der die paläolithische Bildkunst von innen heraus zugrunde gegangen ist.

Eine Erklärung jenes Wechsels in der Behandlung der menschlichen Figur ist noch nicht gefunden worden. Der Entdecker der Reliefs von Laussel, Gaston Lalanne, hat allerdings (Cipr., Genf 1912, I, 546) neuerlich auf die Hypothese Piettes, welcher die vorübergehende Anwesenheit einer buschmannähnlichen Rasse in West- und Mitteleuropa annahm, zurückgegriffen. Diese negroide Rasse kunstbegabter Jäger, deren Frauen steatopyg gewesen seien, habe in der Periode von Aurignac rings um das Mittelmeer gewohnt und sich von da schrittweise, vielleicht infolge einer eiszeitlichen Klimaveränderung, immer weiter nach Süden, zuletzt bis Südafrika zurückgezogen, während kältegewohnte Rentierjäger ihre alten Wohnsitze in Europa einnahmen. Lalanne stützt sich unter anderem auch auf die Ähnlichkeit der süd- und westspanischen Felsmalereien mit rezenten Buchmannsarbeiten. Diese Ähnlichkeit besteht; doch hat W. Deonna (l. c. 551) gegen Lalanne mit Recht erinnert, daß den scheinbaren Rassenmerkmalen in den Bildwerken der primitiven Kunst wenig Glauben beizumessen ist. Jene bezeugen vielmehr eine künstlerische Konvention, im vorliegenden Falle ein zeitlich und räumlich weit verbreitetes Ausdrucksmittel für die spezifisch weiblichen Körperformen und für ein primitives Schönheitsideal. Auch nach der Meinung Breuils bewohnte in der Periode von Aurignac eine Bevölkerung afrikanischen Ursprungs die Mittelmeerküsten sowie Mittel- und Westeuropa, worauf in der Periode von Solutré und Madeleine andere, aus dem Osten eingeströmte Elemente die Herrschaft an sich gebracht hätten. Die Stützen dieser Annahme bestehen in jenem vermeintlichen Rassenmerkmale an Bildwerken, in der zirkummediterranen Verbreitung der Aurignacien-Kultur (doch ohne Bildwerke) und in dem Funde zweier negroider Skelette bei Mentone. Sie sind nicht stark genug, um darauf eine Verteilung der jungpaläolithischen Kunststufen an verschiedene ethnische Elemente zu gründen.

Einer anderen Gedankenrichtung folgte H. Klaatsch (Die Anfänge der Kunst und Religion in der Urmenschheit, S. 62, Note 1), indem er bemerkte, daß der Übergang von einer älteren, mehr frugivoren Lebensweise zum Jägertum und zur Fleischnahrung nicht ohne Einfluß auf das sexuelle Leben bleiben konnte und die bei den Primaten überhaupt sehr stark ausgeprägten erotischen Eigenschaften noch steigern mußte. Die Ausbildung des erotischen Ideals, wie es am Beginn der glyptischen Periode geschaffen wurde, hinge also mit einer stärkeren Ausprägung karnivorer Nahrungsgewohnheiten zusammen. Dieser Zusammenhang mag bestehen, obgleich der diluviale Mensch nicht erst am Beginne der glyptischen Periode Jäger geworden ist. Er war es schon vorher, doch unter etwas anderen Verhältnissen. Klaatsch unterscheidet (a. a. O., S. 31) zwei Stadien im Jägertum des Menschen, von welchen das erste mit dem Altpaläolithikum, das zweite mit dem Jungpaläolithikum (oder der glyptischen Periode) zusammenfällt. „Im ersten konnte er mit den einfachsten Mitteln die arglosen Tiere erlegen, sie packen und totschlagen; im zweiten war er genötigt, seine Angriffswaffen zu verbessern und zu höheren Mitteln der List seine Zuflucht zu nehmen.... Erst im zweiten Stadium wurde die Erfindung von Jagdwaffen nötig, besonders von Wurfinstrumenten, wie dem Bumerang, den Speeren und Speerwerfern."

(Bär, Fisch) und zwei männlichen Figuren der oben bezeichneten Art: im Profil, mit behaartem Kinn und Leib. Vgl. die vorläufigen Abbildungen in L'Illustration vom 25. Oktober 1913 und Illustrated London News vom 1. November 1913.

Intelligentere Jagdtiere zwangen auch den Menschen, ein höheres Maß von Intelligenz zu ihrer Erlegung zu entwickeln. Damit hinge die Zunahme des Fleischgenusses und mit dieser sowie mit jener Steigerung die Ausbildung des erotischen Ideals zusammen. Dieses ist aber eine der Formen (nicht die älteste und erste, wie Klaatsch, nach Piettes Annahme, meint), mit denen die bildende Kunst überhaupt am Anfange des Jungpaläolithikums einsetzt.

Diese Steigerung der Intelligenz und der Sexualität, ausgedrückt durch die Verfeinerung in der Erfindung von Jagdwaffen und Jagdlisten und durch die Ausbildung des erotischen Ideals, scheint doch auch mit einer Änderung der klimatischen Verhältnisse zusammenzuhängen, wie man das für den technischen Fortschritt und die Höherbildung der menschlichen Schädel- und Körperform schon öfter angenommen hat. Das Altpaläolithikum oder das Zeitalter des primitiven, niedrigen Jägertums, noch ohne Kunst, ohne eigentliche Jagdwaffen und vielleicht mit stärkerer Benützung pflanzlicher Nahrungsmittel, war eine Interglazialperiode, also eine warme Zeit, die im Acheuléen und dem älteren Moustérien bereits zu einer neuen Kälteperiode überging. Das jüngere Moustérien und die ganze glyptische Periode gehörten dagegen einer oder zwei Eiszeiten und der Nacheiszeit an. Somit trat das diluviale Kunstzeitalter und zugleich die Ära des höheren Jägertums in Begleitung eines strengeren Klimas, höherer Kältegrade ein, und zwar nicht sogleich nach dem Anbruch dieser neuen Klimaperiode, sondern erst geraume Zeit nachher, wie es in der Natur einer solchen Entwicklung zu liegen scheint. Nach dem Anbruch jener Kälteperiode muß aber der Mensch zum ersten Male wärmere Kleidungsstücke, eine den ganzen Körper bedeckende Tracht angelegt, beziehungsweise allmählich erworben haben. Es scheint nicht ausgeschlossen, daß die „Ausbildung des erotischen Ideals", d. h. die Darstellung des nackten weiblichen Körpers, mit der Gewohnheit zusammenhängt, den Menschen nicht mehr ständig nackt, sondern meistens verhüllt zu sehen. Dabei bleibt es immer noch unerklärt, warum das erotische Ideal in den jüngeren Zeiten der glyptischen Periode so sehr in den Hintergrund trat.

Eine zweite, jüngere Gruppe menschlicher Figuren bilden die schon erwähnten fratzenhaften Darstellungen an Höhlenwänden, seltener auf kleinen Stücken beweglichen Materials. Sie sind flüchtig, grotesk, leichtfertig, roh, übermütig, — mindestens all dieses eher, als naturtreu oder sonst künstlerisch hervorragend. Fast alle zeigen tierische Züge in der Kopf- und Gesichtsbildung, in der Körpergestalt und Körperhaltung. Deshalb glaubte man in solchen Wandfiguren Tiertänzer zu erblicken, Menschen mit Tiermasken und in Tierstellungen (L'Anthr. 1904, 638). Wahrscheinlich haben die troglodytischen Jägerstämme außer der Tierzeichnung, die sie eifrig pflegten, auch Tierpantomimen ausgeführt. Daraus folgt aber nicht, daß sie diese Tiernachahmung wieder im Bilde nachahmten. Die große Roheit und Flüchtigkeit der Kritzeleien spricht dagegen. Farben hat man dabei nie gebraucht. Die Tierähnlichkeit der Umrisse hat vielleicht keinen ande-

ren Grund, als daß jenen mutwilligen, vielleicht spöttischen Kritzlern tierische Umrisse sehr geläufig waren, so daß sie die Hand kaum zu anderen Linien zwingen konnten. Man denke an die Menschenähnlichkeit vieler Tierköpfe der beginnenden neueren Kunst (Löwen, Kamele, Pferde, Hunde), worin sich die größere Vertrautheit der Maler mit dem menschlichen Antlitz und die geringe Übung in der Darstellung tierischer Formen verrät. Diese Menschenfiguren an Höhlenwänden stammen aus der zweiten und dritten Phase, also weder vom Anfang, noch vom Ende der troglodytischen Kunst.

Wirkliche Bastardfiguren aus menschlichen und tierischen Körperteilen kommen nur äußerst selten vor. Ein durchbohrter Rengeweihstab aus der Höhle von Teyjat (Dordogne, Rép. 181, 3—6) zeigt in buntem Gemenge unter einigen Tierbildern — einem großen und einem winzigen Pferd (S. 37, Fig. 1), zwei langhalsigen Vögeln, dem Kopf einer Hirschkuh etc. — drei halbmenschliche Mischfiguren: zweibeinige, armlose Gestalten mit borstigen Leibern und Gemsenköpfen (S. 37, Fig. 2, Mitte). Diese hat man für Tiertänzer erklärt, was S. Reinach nicht glaubhaft fand und wogegen er eine andere Erklärung vorschlug.[27]) In der wirren Füllung der Zeichenfläche jenes „Kommandostabes“ erscheinen sie klein und nebensächlich, und eine nennenswerte Rolle scheinen solche Zwitter in der paläolithischen Kunst überhaupt nicht gespielt zu haben. Sie müßten sonst öfter vorkommen und eine herrschende Stellung einnehmen. Daher darf man, trotz dieser Figürchen, die Mischgestalt aus tierischen und menschlichen Attributen zu den Ausdrucksmitteln rechnen, die der Quartärkunst fremd geblieben sind oder nur ganz ausnahmsweise in ihrem Formenkreis erscheinen.

5. Schematische Zeichnungen der quartären Kunst.

Die zweite oder schematische Gruppe der paläolithischen Glyptik bildet nicht, wie die erste, eine geschlossene Einheit, sondern besteht aus verschiedenen Elementen, deren sich drei bis vier unterscheiden lassen. Man findet da: 1. reine Ornamente, technischen oder anderen Ursprungs. (Solche sind

[27]) R. a. 1912, II 418. Cultes, mythes et religions IV 361. Cipr., Genf 1912, I 553. Die von Reinach vorgeschlagene Deutung erscheint ziemlich weit hergeholt. Er erinnert daran, daß im Innern Australiens noch Stämme leben, denen der kausale Zusammenhang zwischen dem Geschlechtsakt und der Befruchtung unbekannt ist. Die letztere wird nicht mit dem ersteren verknüpft, sondern mit der Einkörperung eines winzigen embryonalen Wesens in menschlicher oder tierischer Gestalt, des „Ratapa“, das in Massen die Luft bevölkert, aber nur Eingeweihten sichtbar ist. Auf dem Stabe von Teyjat sollen die großen Figuren (Pferd, Hirschkuh, Schwäne) wirkliche Lebewesen, die dazwischen „flatternden“ kleinen Gestalten (Pferdchen, halbmenschliche Figuren, pflanzenförmige Streifen) solche „Ratapas“ vorstellen: Lebenskeime zur Befruchtung der im größeren Maßstab gezeichneten Tiere. Auf die Verschiedenheit des Maßstabes lassen sich so weitgehende Folgerungen doch nicht gründen. Auch die „femme au renne“ ist nicht größer als die Hinterbeine des über ihr gezeichneten Rentiers, und dieses Schwanken in den Dimensionen räumlich koordinierter Figuren durchläuft fast alle möglichen Grade.

unverkennbar vorhanden und bezeugen, daß die einfachste geometrische Dekoration jenen Schnitzkünstlern keineswegs ganz ferne lag. Man erkennt auch mit ziemlicher Deutlichkeit die dekorative Nachbildung von Flecht- und Knüpfarbeit, von Umschnürungen, Netzen u. dgl.) — 2. Motive, die aus der äußerst vereinfachten, auf wenige Linien reduzierten Darstellung von Tieren und Tierteilen hervorgegangen sind. (Diese lassen sich von den rein geometrischen, auf anderem Wege entstandenen Mustern oft gut unterscheiden und manchmal auf ihre figuralen Urbilder zurückführen, wie H. Breuil gezeigt hat.) — 3. Einzeln auftretende Zeichen oder Figuren, dem Anschein nach konventionelle Darstellungen unbelebter Dinge, die im Leben der Jäger große Bedeutung hatten und deshalb im Bilde oft wiederkehren. (Man hat sie, je nach der Form, für Hütten, Reisigzelte, Fallen, Schilde, Wurfgeschosse usw. erklärt; für sichere Bestandteile der figuralen naturalistischen Darstellung können sie nicht gelten; wir rechnen sie daher zu denen der schematischen Kunst.)

Ein vierter Bestandteil dieser Gruppe tritt nicht selbständig, sondern in Verbindung mit naturalistischer Tierzeichnung auf in der Ausführung oder Bedeckung einzelner Teile des Tierkörpers durch schematische Zeichnung. Diese vier Elemente schematischer Kunst mögen nun durch einige Beispiele illustriert werden.

Die reinen Ornamente technischen oder anderen (aber vermutlich nicht figuralen) Ursprunges sind zuweilen sehr einfach und zeigen in ihrer Anbringung die Tendenz der Bedeckung oder der Einfassung. Es sind schräge Strich- oder Schnittlagen, zuweilen in Gruppen geordnet, Bänder bildend, z. B. auf einem Knochenstück aus der Höhle Kůlna bei Sloup in Mähren.[28]) In anderen Fällen sind solche schräge Strichlagen in wechselnder Richtung nebeneinander gesetzt, so auf einem Mammutrippenstück aus dem Löß bei Předmost in Mähren.[29]) Aus derselben Fundschichte stammt ein zweites Mammutrippenfragment[30]) mit viel reichlicherem Dessin. Eine Doppellinie scheidet die gravierte Fläche in zwei Längszonen. In der einen sieht man ein Bündel Vertikallinien, daneben eine Gruppe paralleler Zickzacklinien, in der andern ein paar große schrägschraffierte Dreiecksfelder, dazwischen und darunter Reihen horizontaler und vertikaler Linien. Es wäre nicht schwer, aus diesen Elementen eine reguläre geradlinige Dekoration im Sinne eines der geometrischen Systeme Altgriechenlands zu gestalten. Breuil findet diese Předmoster Ornamente sehr merkwürdig und hält sie für Ausstrahlungen einer östlichen Kulturprovinz, die westwärts nicht über Mähren hinausgedrungen seien. Wirklich sind die allermeisten Ornamente Westeuropas viel bunter, seltsamer und ungeometrischer, so daß sie dieser Klasse nicht beizuzählen sind. Am weitesten östlich fanden sich die allergeometrischesten Muster der quartären Kunst, die Mäanderverzierungen auf Elfenbeinschnitzwerken der Ukraine (s. oben S. —).

Motive zweifellos technischen Ursprunges finden sich an den Harpunenspitzen der Rentierjäger. Diese Waffen haben nicht nur Längsrillen in der Richtung der Spitze, und Querrillen, welche die der Zähne markieren, sondern häufig auch mehr oder minder deutliche Zickzacklinien an der Basis der Zähne.[31]) An einem Stück aus der Thayingerhöhle sind es ausgesprochene Bänder.[32]) Diese Zickzacklinien und Bänder sind gewiß nichts anderes als der ornamentale Überrest einer älteren Technik, in welcher solche Harpunen aus wirklichen, an einen Holzpfeil geschnürten Tierzähnen hergestellt wurden. Diese Folgerung erscheint

[28]) Much, Atlas, Taf. II, Fig. 16. [29]) Ebenda, Fig. 11. [30]) Ebenda, Fig. 12.

[31]) Z. B. Rel. Aqu. B. XIV 5.

[32]) Mitt. Antiqu. Ges. Zürich XIX 1, Taf. IV, Fig. 25 (vgl. III 19).

unabweisbar, wenn man die mit Haifischzähnen besetzten Waffen der Nord-Melanesier, z. B. die von F. v. Luschan publizierten der Matty-Insulaner[33]) vergleicht. Es mögen also schon vor den ältesten überlieferten Stücken Harpunen gebräuchlich gewesen sein, die uns jedoch, ihrer Technik wegen, nicht erhalten sind. Übrigens möchte man schon a priori behaupten, daß eine Waffenform wie diese Jagdharpunen nicht aus freier Phantasie erfunden und zuerst in Rengeweih aus ganzen Stücken ausgeführt worden sein kann; es muß notwendig eine leichter erklärbare, d. i. der vorbildlichen Natur näherstehende Vorstufe angenommen werden, in welcher diese Waffen aus Holz mit angeschnürten Spitzen bestanden haben.

Das zweite Element der Gruppe schematischer Darstellungen besteht aus extrem reduzierten Figuren von Tieren und Tierteilen. Durch Zwischenglieder, die dem Verständnis zu Hilfe kommen (vgl. S. 37, Fig. 2), ist dieses Element mit der naturalistischen Hauptgruppe verknüpft, während es andererseits in die einfachsten Formen: Motive aus zwei (oder wenig mehr) geraden oder krummen Strichlein, ausläuft. An diesen Motiven ist zweierlei



hervorzuheben: gegenüber der naturalistischen Tierzeichnung die Häufigkeit der reduzierten Vorderansicht des Tierkörpers (während die Tiere sonst weitaus vorwiegend in seitlicher Ansicht dargestellt sind); zweitens — gegenüber den sonstigen Elementen der schematischen Gruppe — das häufige Vorkommen der krummen Linie. (Vgl. S. 149, Fig. 2 und S. 158, Fig. 5, 6.) Wahrscheinlich gehören alle krummlinigen Motive der schematischen Zeichnung dieser Gruppe an, alle Wellenlinien, Spiralen, Doppelspiralen, konzentrischen Kreise, Kreise mit Mittelpunkt und Verbindungen dieser Motive. Es sind Tierköpfe und verbundene Reihen solcher, Bisonhörner, Rengeweihe, Tieraugen, Hörner oder Geweihe samt den Augen der Tiere u. dgl. Diese Umbildungen beginnen schon in den ältesten Phasen der glyptischen Periode und setzen sich bis an deren Ende fort. Sie entsprachen also einer Richtung des herrschenden Geistes, die neben der Vorliebe für die naturtreue Darstellung begleitend einherging. Gerade die tiefeingeschnittenen Doppelspiralen und sonstigen komplizierten Reliefmotive von Arudy (Höhle Les Espélugues in den Niederpyrenäen, S. 158, Fig. 6), in denen man gehörnte Tierköpfe und Tieraugen mit palmettenförmig ausgezacktem Geweih noch erkennt, sowie die ganz ähnlichen Arbeiten aus der Grotte von Lourdes in den Oberpyrenäen (s. oben S. —) stammen aus älteren Zeiten der quartären Schnitzkunst. Es scheint, daß diese Zeiten sowohl in der plastischen Darstellung der Menschenfigur, als in der Gewinnung krummliniger Motive aus der Reduktion des Tierkörpers das Beste, später nicht mehr Erreichte, was die Überlieferung bietet, geleistet haben.

[33]) Gegenüber der Nordküste von Deutsch-Neuguinea. Intern. Arch. f. Ethnogr. VIII, 1895, Taf. V, Fig. 1. 2. 3. 9. VI, 12.

Montelius, welcher auf dem internationalen Kongreß für prähistorische Archäologie und Anthropologie zu Paris 1889 die Tafeln eines von Piette vorbereiteten Werkes über die Kunst der Rentierjäger sah (es erschien seither 1907 unter dem Titel L'art pendant l'âge du renne), war am meisten sehr erstaunt über ein Fragment aus der Höhle von Arudy, welches mit Spiralen und einer Tierfigur verziert ist. Er fand[34]) nicht so sehr diese beiden Elemente überraschend, als deren Verbindung zu einem ornamentalen System, in welchem die Tierfigur zwischen zwei Spiralen erscheint. Nach der Abbildung zu urteilen, wollte er dieses Stück vielmehr der ersten Eisenzeit als der Rentierperiode zuschreiben. Cartailhac erklärte dagegen (l. c., S. 164) jenes Schnitzwerk für vollkommen authentisch und bemerkte, daß in seiner Gegenwart vor den Mitgliedern des Kongresses zu Pau 1873 das erste mit Spiralen verzierte Stück aus einem Einschnitt in der Höhle von Arudy hervorgezogen worden sei. Es war aus Rengeweih und trug alle Kennzeichen der bearbeiteten Fundstücke aus der Rentierzeit. Auch die ähnlich verzierten Stücke aus den Grabungen des Herrn Piette seien unter den gleichen guten Bedingungen der Echtheit und des Alters gefunden worden.

Piette schrieb in einem Brief an S. Reinach (L'Anthr. VII, S. 690): „Die schönsten Spiralen, welche ich angetroffen habe, sind auch die ältesten. Sie sind in Mammutelfenbein graviert oder skulpiert und stammen aus der großen Grotte von Arudy, wo sie mit Reliefskulpturen und Knochen vom Höhlenbären, sowie von großen Höhlenfeliden zusammen lagen. Die schönste ist S-förmig eingerollt, neben ihr steht ein Blattzeichen. Man findet auch die einfache Spirale (das halbe S). Die Grotte von Lourdes lieferte Herrn Nelly und dem Registraturseinnehmer dieser Stadt sehr schöne Spiralornamente aus einer Schichte, welche mit der von Arudy identisch ist. In der Grotte von Lourdes, aber in einer jüngeren Schichte, welche der Rentierzeit Südfrankreichs entspricht (in der die großen quartären Säugetiere schon erloschen waren), fand Herr Nelly einen gravierten Stein, auf welchem zwei Spiralen plump gezeichnet sind; dieses Ornament erinnert an ein jonisches Kapitäl. Endlich fand ich auf meiner letzten Reise einen bemalten Kiesel, auf dem eine Schnecke dargestellt ist. Allerdings finden sich keine reihenweise verbundenen Spiralen, aber man erkennt Versuche, welche sich diesem Ornamente nähern und dazu führen mußten."

Die gleichen Reduktionen des gehörnten Tierkopfes wie in Frankreich (z. B. in der Grotte du Placard, Charente) kehren im frühen Madeleine-Zeitalter Russisch-Polens auf Speerspitzen aus der Maszycka-Höhle bei Krakau wieder (vgl. S. 149, Fig. 2, Nr. 4): abbreviierte Rengeweihe, deren Zacken entweder durch senkrechte Stricheln oder durch Zickzacklinien ausgedrückt sind, auch verbunden mit dem Auge des Tieres, außerdem noch andere krummlinige Figuren wohl ähnlicher Bedeutung.[35]) Diese Übereinstimmung ist merkwürdig, da in jenem östlichen Fundgebiet die naturalistische Tierzeichnung fast keine Spuren hinterlassen hat, somit die Quelle jener reduzierten Schemata fehlte. Sie sind also wohl fertig dorthin übertragen worden, da sie doch kaum aus der Natur unmittelbar entnommen sein können. Breuil möchte allerdings das Frühmagdalénien von Ost nach West ausstrahlen lassen und sieht eine Stütze dieser Ansicht auch in jener Ähnlichkeit. Aber dann müßte jene Reduktion des Rentierkopfes früher dagewesen sein als die naturalistische Zeichnung des Objektes.

Wenn sich auch nicht alles erhalten hat, was in der älteren Steinzeit aus der Zersetzung naturalistischer Tierbilder hervorgegangen ist, so erkennt man doch aus den zahlreich vorliegenden Überresten, daß keine wirkliche Ornamentik, kein geschlossenes System dekorativer Formen vorhanden war. Eine wirkliche Ornamentik aus zersetzten Tierfiguren findet sich in Europa nicht vor der Völkerwanderungszeit. Aber dieser Ornamentstil ist wieder kein geometrischer, sondern ein Arabeskenstil. Neigung zur Arabeske

---

[34]) Compte-rendu, S. 163. Das oben beschriebene Stück scheint jedoch verloren gegangen zu sein.

[35]) Much, Atlas, Taf. IV. Vgl. Breuil, Cipr., Genf 1912, S. 191, Fig. 19, 1, 2, 8 und S. 203

zeigt sich nicht selten auch in der paläolithischen Kunst;[36]) doch hat sie es weder in dieser noch in der geometrischen Richtung zu einem fertigen System gebracht.

Das dritte Element der schematischen Kunst der Rentierzeit erscheint zuweilen, wie das vierte, in engster Verbindung mit naturalistischer Zeichnung, nämlich auf den Tierleibern selbst, doch häufiger getrennt von diesen. Es ist also nicht Ausführung oder Innenzeichung der Figuren, sondern etwas anderes. Verständlicher sind Zeichen, die wie Pfeil- oder Harpunenspitzen aussehen, als die sogenannten „dach-", „schild-", „treppen-" und „keulenförmigen" Zeichen (vgl. S. 135, Fig. 2). Einige derselben hat man für Tierfallen erklärt. Es kommen auch Bänder vor, die wie Zäune oder Pferche aussehen, dann strahlenbündelförmige Liniengruppen (in Altamira und sonst), nach Breuil Hütten.

In der Höhle von Niaux erkannten Breuil und Cartailhac 1907 zuerst die Darstellung von Bisonten, die von Wurfgeschossen getroffen scheinen.[37]) Auch auf Pferdeleibern sind solche gezeichnet. Dabei stehen aber die Tiere ganz ruhig da. Es ist ein Wunsch ausgedrückt, nichts weiter. Andere Wurfgeschosse erscheinen außerhalb der Tiergestalten, aber auf diese gerichtet. In Niaux glauben Cartailhac und Breuil auch gefiederte Pfeile zu erkennen (l. c., S. 38 f., Fig. 23), eine unsichere Erklärung rätselhafter Zeichen, wie sie gerade in dieser Höhle in bilderschriftähnlicher Verbindung mit flüchtigen Tierskizzen häufig vorkommen.

Den vierten Bestandteil der Gruppe erblicken wir in der schematischen Ausführung oder Füllung einzelner Teile realistisch gezeichneter Tierfiguren. Dieses Verfahren (vgl. z. B. S. 142, Fig. 4) erklärt sich leicht. Während die Umrisse und die Gesamtform der Tiergestalt oder des Tierabschnittes naturtreu wiedergegeben wurde, verfielen Einzelheiten, wie die Augen, und die Oberflächenzeichnung (Fellhaare), da eine naturtreue Wiedergabe unmöglich war, der Stilisierung, der konventionell abgekürzten Reproduktion. Auch Hörner und Geweihe, Ohren, Schwänze, Hufe sind davon nicht freigeblieben. Man strichelte oder punktierte das Fellkleid an den Umrissen oder den am stärksten behaarten Teilen. Man zeichnete aber auch Zickzacklinien auf Tierleiber[38]) (vgl. S. 158, Fig. 2) und Menschenarme,[39]) d. h., man füllte sie auf die einfachste Art. Wahre Ornamentbänder verwendete man in den Höhlen von Arudy, Brassempouy und Mas d'Azil, um die Behaarung, Plastik und Anatomie des Pferdekopfes auszudrücken.

---

[36]) An den Wänden kantabrischer Höhlen finden sich S- und wellenförmige Schnörkel aus parallelen Strichen, die mit einem mehrzackigen Instrument eingeritzt sind; es ist aber ganz rohes Gekritzel, fast spontan aus einem natürlichen Schwunge der zeichnenden Hand hervorgegangen. (Cavernes cantabriques, S. 194—196, Fig. 198—200.) Nach Breuil, l. c., S. 206, stammt es aus dem Beginn der ersten Phase der Höhlenwandkunst.

[37]) L'Anthrop. 1908, 19, Fig. 4; 28 f., Fig. 11 f.; 42, Fig. 29; 44, Fig. 31.

[38]) Reliquiae Aquitanicae B, Taf. II, Fig. 2; Girod und Massénat, Stations de l'âge du renne, Taf. XXXI, Fig. 1; Revue mens. 1906, S. 433, 3.

[39]) Reliquiae Aquitanicae B, IX, 1 a und 6; vgl. XVII, 6. Bemalung oder Tätowierung? Vgl. das Ärmchen einer Tonfigur in dem Werke „Die neolithische Station von Butmir" I. Taf. III, Fig. 4 a, b. In der piktographischen Aufzeichnung eines Odschibwägesanges (bei Garrick Mallery, X. Annual report of the Bureau of Ethnology 1888/89, Washington 1893, Taf. XVII, vgl. S. 235) erscheint der menschliche Arm mit Zickzacklinie in einer bestimmten Satzbedeutung, die er natürlich anderswo nicht haben wird.

Dies wurde mißverstanden und Piette glaubte, gehalfterte Pferdeköpfe zu erkennen, wie es allerdings den (trügerischen) Anschein hat. Auf einem Rengeweihstück mit solchen Pferdeköpfen aus Mas d'Azil (vgl. S. 158, Fig. 1) dienen als Bildeinfassung Reihen von Doppelstrichlein, die durch Reduktion aus Pferdeköpfen entstanden sind.

In den gemusterten Tierfiguren begegnet sich die „Höhlenkunst" der Rentierjäger Westeuropas mit primitiver altgriechischer Bildnerei. In volkstümlichen Arbeiten der mykenischen, namentlich aber in vielen Erzeugnissen der „geometrischen" Periode erscheinen Tier- und Menschenbilder mit Ornamenten bedeckt.[40]) Man hat darin einfache „Füllungen" gesehen, welche das „natura horret vacuum" erfordert. Vielleicht ist es aber doch etwas mehr, nämlich stilisierte Innenzeichnung, Darstellung der Körperoberfläche, deren steife Nachahmung möglicherweise überhaupt zu den ältesten geometrischen Mustern geführt hat.

Die Australier sollen die Motive zur Dekoration ihrer Schilde (meist dichtgestellte Reihen von Zickzacklinien) aus der Oberflächenzeichnung der Tiere schöpfen; sie imitieren, heißt es, Pelzhaare, Vogelfedern, Hautmuster von Schlangen oder Eidechsen und gelangen so zu geometrischen Motiven. Andererseits zeichnen sie aber auch die Gesamterscheinung von Tieren und Menschen (Känguruhs, Eidechsen, Schlangen, Fische, am häufigsten Corroborritänzer in der bekannten Spreizstellung der Beine) vollkommen deutlich auf ihre Keulen und Wurfbretter.[42])

Auch unter den selbständig auftretenden Elementen geometrischer Dekoration erscheinen am häufigsten: 1. Reihen schräger kurzer Parallelstriche, zuweilen netzförmig gekreuzt, 2. Zickzacklinien, 3. Winkelbänder (‹‹‹‹‹‹‹‹‹‹‹‹‹‹‹‹‹‹). Diese drei Elemente können nach den angeführten Beispielen aus der stilisierten Nachahmung von Tierhaaren hervorgegangen sein. Reihen schräger kurzer Parallelstriche sind das einfachste Mittel, durch welches man Behaarung wiederzugeben versuchen mochte. Auch plastische und gezeichnete Menschenfiguren tragen am Leibe solche Strichreihen und sind danach für behaart gehalten worden, so die „Venus von Brassempouy" und die bekannte „femme au renne".

Aus solchen schrägen Strichreihen mochte bei flüchtiger Darstellung der langen schlichten Haare leicht die Zickzacklinie entstehen, indem man von dem Ende der einen Linie ohne das Instrument abzusetzen zum Anfange der anderen hinauffuhr. Allerdings ist dabei nicht an Gravierung in hartem Material, sondern an Malerei oder Zeichnung, etwa mit

---

[40]) Vögel auf einem mykenischen Tongefäß (Schuchhardt, Schliemanns Ausgrabungen [2], S. 306, Fig. 278), Menschen und Tiere auf Vasenscherben aus Tiryns (Schliemann, Tiryns, Taf. XIV. XXI a), Mensch und Pferd auf einem Fibelfuß (Olympia IV, Taf. XXII, Fig. 362), Löwe auf einem Diadem (Ann. dell'inst. 1880, Taf. G, Fig. 2) — um nur einige Beispiele von Zeichnungen zu nennen. Aber auch plastische Figuren erhalten solchen Schmuck, Tonfiguren durch Einritzung oder Malerei, Bronzefiguren durch Gravierung. Vgl. Ἐφημ. ἀρχ. 1892, Taf. 3, Fig. 3, 4 (Tonfiguren aus Amyklä), Olympia IV, Taf. X, 116 a; XI, 162; XII, 171. 176—178; XVII, 275 (meist Bronzen). In gravierten Zickzacklinien sind menschliche Haupthaare an Tonfiguren von Cypern und Bosnien dargestellt, die tierische Mähne an der Tonfigur eines Löwen aus Babylonien (Perrot-Chipiez II, S. 579, Fig. 276). Einige Beispiele sind oben S. 10 gegeben, und zwar Fig. 1 Vasenfragment aus Tiryns (Schliemann l. c.), Fig. 6 ein Fibelfuß aus Böotien (Jahrb. d. Inst. III, 1888, S. 362, Fig. d), ferner altgriechische Votivfiguren aus Olympia, und zwar Fig. 7 das Bruchstück einer bemalten Tonfigur (Pferdekopf mit Zickzackmuster, Olympia IV, Taf. XVII, Fig. 275), Fig. 4 und 5 gravierte Bronzetiere l. c. Taf. X, Fig. 116 a und XII, Fig. 171). Ein Seitenstück zu diesem Parallelismus primitiver Kunstmittel liefert auch die vollkommen gleiche Manier, in welcher einerseits auf der mykenischen „Kriegervase" (Myk. Vasen, 430—431), andererseits auf den Situlen von Watsch und Matrei (Mitth. der Anthropol. Gesellsch. in Wien XIII, 1883, Taf. XX, Fig. 2, 4 [an den Preishelmen]) und auf dem Gürtelblech von Watsch (ebenda XIV, 1884, Taf. VI) das Roßhaar der Helmbüsche durch eine einzige, in den Umriß hineingezeichnete Wellenlinie ausgedrückt ist.

[42]) Grosse, Anfänge der Kunst, S. 118 ff.

Kohle auf einer weißgrundierten Holzfläche zu denken. Wir haben aber gar keine Ursache, die Schnitzerei in Bein usw. für die einzige Technik zu halten, in welcher zu jener Zeit gearbeitet worden sei. Das Winkelband konnte entstehen, wenn zwei Reihen gegensinniger Stricheln derart verbunden wurden, daß zugleich mit jedem Strich der einen Reihe der entsprechende der zweiten Reihe ausgeführt wurde. Endlich kommen, nicht ganz selten, auch gekreuzte Strichlagen, ein einfaches Netzmuster, vor. Proben dieser vier Elemente geometrischer Dekoration s. namentlich in Girod und Massénat, Stations de l'âge du renne (passim).

Schräge Lagen kurzer Striche bilden häufig die Randeinfassung geschnitzter Geweih- oder Knochenstücke.[43]) Darin liegt eine Analogie zu der Manier, mit welcher die Behaarung der Tierfiguren an Bauch und Rücken durch ebensolche Einfassungen dargestellt ist. Häufig finden sich auch Reihen kleiner rautenförmiger Felder, welche erhaben zwischen zwei tief eingeschnittenen Kerblinien (oder ohne solche) ausgespart sind. So erscheint das gewöhnliche Strichband plastisch ausgeführt auf langen Stichwaffen aus den Hauptästen von Rentiergeweihen, welche zuweilen an der verdickten Basisstelle der ersten Seitensprosse (zum Anhängen?) durchbohrt sind.[44]) In Betreff dieses „Rautenbandes" hat O. Fraas anläßlich des Vorkommens in der Thayingerhöhle[45]) die merkwürdige Übereinstimmung des Motivs an verschiedenen Fundstellen troglodytischer Kunstwerke hervorgehoben. In den mährischen und polnischen Höhlen scheint es jedoch zu fehlen.

Verglichen mit der naturalistischen Tierdarstellung machen fast alle schematischen Zeichnungen der quartären Kunst den Eindruck einer ungeregelten und richtungslosen Mannigfaltigkeit, einer zügellosen Freiheit, die es zu nichts bringen kann, weil ihr die feste Tradition und die Sicherheit eines herrschenden und streng durchgeführten Stilprinzipes fehlen. Es war eben doch, an der Hauptrichtung gemessen, ein vorgeometrisches Kunstzeitalter. Unter diesem Gesichtspunkt mag man jene wirre Masse von Überbleibseln im allgemeinen um so verständlicher finden, je unverständlicher sie im einzelnen sind.

6. Zeitliche Abschnitte der quartären Kunstübung.

a) Unterscheidung mehrerer Kunststufen.

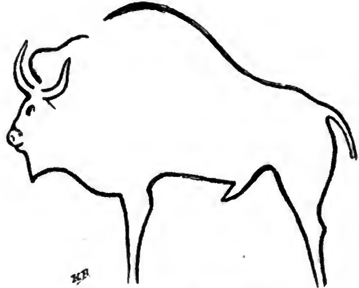
Von einer Kunsttätigkeit, die in ununterbrochener Folge fast durch das ganze Jungpaläolithikum geübt wurde, erwartet man nicht nur gemeinsame Merkmale, sondern auch wechselnde Kennzeichen, die in den einzelnen Abschnitten jenes langen Zeitraumes nacheinander auftreten. Man wünscht diese Abschnitte als Stufen einer Entwicklung zu begreifen, die, aus dem Nichts über geringe Anfänge emporsteigend, zu einem Gipfel und nach diesem wieder abwärts, sei's in Nichts, sei's in andere Erscheinungsformen der Kunst,

---

[43]) Vgl. z. B. Rel. Aqu. B. XIII 13. XV—XVI 1. Girod und Massénat IX 1. 3. 8—10. X 1—4. 8. XVIII 3 (mit Zickzacklinie). XXVII 5. XXX 6. XXXVIII 1—6. Mitt. Antiqu. Ges. Zürich XIX 1, Taf. III, Fig. 17 (Thayingen); Much, Atlas, Taf. III, Fig. 35. 36 (Maszycka bei Krakau).

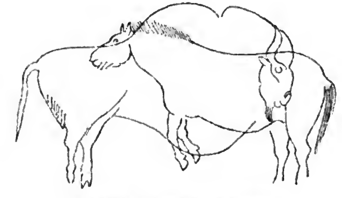
[44]) Vgl. z. B. Rel. Aqu. III—IV 3. XVIII 1. 4 (beide Male in Verbindung mit vertieften Zickzacklinien). XXI 2. XXIII 7—11 (in 11 wechseln erhabene mit vertieften Stricheln), Girod und Massénat VIII 10 (mit vertiefter Zickzacklinie). XVIII 1 (ebenso). 5. XIX 1 (mit Zickzack). XX 1—4. XXXIV 5. XLI 1.

[45]) Mitt. d. Antiqu. Ges. Zürich XIX 1, Taf. IV, Fig. 29.



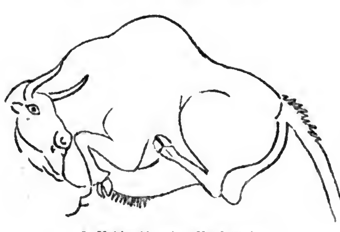
1. Höhle La Grèze, Dordogne.

Fig. 1. Erste Phase.
Tief eingeschnittene Umrißzeichnung der Solutré-Periode (die Beine, aber nicht die Hörner, im „absoluten Profil", d. h. je eines durch das andere gedeckt).



2. Höhle Combarelles, Dordogne.

Fig. 2. Zweite Phase.
Tief eingeschnittene Umrißzeichnungen mit vollständig dargestellten Beinpaaren.



3. Höhle Altamira, Nordspanien.

Fig. 3. Vierte Phase.
Polychromes Fresko mit komplizierter Darstellung des liegenden und sich umsehenden Tieres.
(Vgl. auch die Abbildungen S. 181 Fig. 2 und 3.)

Darstellungen des Bisons aus verschiedenen Phasen der Höhlenwandkunst.
Nach H. Breuil.

hinüberführte. Solche Erwartungen liegen in der Natur des menschlichen Geistes und stützen sich auf reichliche Erfahrungen. Sie finden jedoch nur geringe Befriedigung durch die Chronologie der paläolithischen Kunst. In dieser fehlt es nicht an zeitlichen Unterschieden; aber sie sind unbedeutend gegenüber den Hauptmerkmalen und Haupttatsachen jener Kunst, die als fertige Erscheinung ans Licht tritt und ebenso wieder ins Dunkel zurücktaucht. Man hat sich allerdings bemüht, aus Theorie und Empirie eine vernunftgemäße Stufenfolge zu gewinnen. Eduard Piette glaubte im glyptischen Zeitalter Perioden der Rundplastik, der Reliefskulptur, der ausgeschnittenen Umrißzeichnung und der Zeichnung auf bleibendem Grunde zu erkennen.[46]) Aber dieses Periodensystem hat sich nicht aufrechterhalten lassen; denn wie H. Breuil, R. a. XII 378, zeigte, hatte die freie Rundplastik nie die Alleinherrschaft, die Zeichnung auf der Fläche ist ebenso alt wie sie, und zwar an Höhlenwänden wie in kleinen Arbeiten auf Stein und Knochen. Beide Richtungen finden sich schon am Beginn des glyptischen Zeitalters; nur bevorzugt die Plastik der älteren Abschnitte die menschliche Figur, die Plastik der jüngeren Zeiten die tierische Figur. Erst in der jüngeren Hälfte der Madeleine-Periode wurde die Plastik nicht mehr geübt. In eben dieser Zeit erreichte die Tierdarstellung in Zeichnung und Malerei ihre höchste Blüte.

Für die Arbeiten an den Höhlenwänden hat Breuil eine Chronologie aufgestellt, die sich auf die vertikale Gliederung der den Höhlenwänden angelagerten Kulturschichten und auf die Überschichtung älterer durch jüngere Bildnereien, also auf eine Art horizontaler Stratigraphie der Bildwerke selber, stützt. Auf diese Art unterschied Breuil vom Aurignacien bis an das Ende des Magdalénien vier (mit Einschluß des Azylien, das nur mehr konventionelle Zeichen malt: fünf) Stufen jener Höhlenwandkunst mit teilweise verschiedenen Techniken und Gegenständen der Darstellung (Cipr. 1906, 367—386).

Die erste Stufe umfaßt die obere Schichte des Aurignacien und die untere Schichte des Solutréen, die zweite das obere Solutréen, die dritte reicht bis zur Mitte, die vierte von da bis ans Ende des Magdalénien. In allen vier Stufen unterscheidet Breuil Gravierung und Malerei, im einzelnen, wie folgt:

Erste Stufe: Ganz am Beginne Fingerzeichnungen in Lehm (Gargas, Hornos de la Peña), rot oder schwarz umrahmte Hände (Castillo, Gargas) und grobe Reihen von farbigen Punkten oder Flecken. Ferner: *a)* Gravierung. Anfangs schwer bestimmbare, jedoch figurale Zeichnungen mit breit und tief eingegrabenen Linien (Chabot). Sodann sehr tief eingeschnittene Umrißzeichnungen, meist im „absoluten" Profil, das von den Tierbeinen nur je ein vorderes und ein hinteres zeigt, einmal aber doch beide Hörner eines Bisons (La Grèze, S. 177, Fig. 1). Die Umrisse sind sehr steif, die Verhältnisse ziemlich schlecht beobachtet, Details wie Hufe und Haare unterdrückt (Pair-non-Pair, La Grèze, einige Figuren von Altamira). — *b)* Malerei. Anfangs einfache schwarze, fortlaufende oder punktierte Linien, selten als figurale Darstellung erkennbar (tiefere Strecken von Altamira und Castillo, ältere Malereien von Combarelles und Font-de-Gaume). Dann einfarbige Linearzeichnungen von Tieren oder Tierteilen ohne Versuch einer Modellierung, bloße Umrisse ohne Haarzeichnung,

---

[46]) Vgl. Piette, Notes pour servir à l'histoire de l'art primitif (L'Anthr. IV, 1894) und seine Abhandlung über die Station von Brassempouy und die menschlichen Rundfiguren des glyptischen Zeitalters, ebenda V, 1895.

gewöhnlich nur mit je einem Vorder- und Hinterbein (älteste Malereien von Marsoulas, Font-de-Gaume, Mouthe, Combarelles, Bernifal, Covalanas, Castillo, Altamira).

Zweite Stufe: *a)* Gravierung. Fortgesetzt breit und tief, Umrisse etwas lebendiger, aber oft noch recht ungeschickt und schlecht proportioniert, die Beine häufig paarweise zusammengedrückt, jedoch weniger steif, sorgfältiger, besonders in der Darstellung der Hufe, die Hörner gewöhnlich perspektivisch (La Mouthe, erste Gruppe der Figuren an der Decke). Dann, besonders gegen das Ende der Stufe, verliert die Gravierung an Breite und Tiefe der eingerissenen Linien, gewinnt aber an Sauberkeit. Der Umriß ist in der Regel vorzüglich und sehr naturtreu; manchmal lassen die Proportionen einzelner Körperteile zu wünschen übrig. Zuweilen liegen solche Teile reliefartig auf natürlichen Erhöhungen der Wandfläche. Oft sind die Umrisse mit Kratzfurchen, welche die Behaarung ausdrücken sollen, angefüllt; dichte Strichlagen erscheinen an der Stirn des Bisons, als Mähne und Schweif des Pferdes. Der Maßstab der Figuren ist sehr schwankend. (Solche Zeichnungen sind seltener in Altamira und Marsoulas, häufiger in La Mouthe, Font-de-Gaume, Bernifal, am häufigsten in Combarelles, vgl. S. 177, Fig. 2.) Man gravierte auch dachförmige Zeichen in Bernifal, Combarelles, Font-de-Gaume. — *b)* Malerei. Die Farbstriche, häufiger schwarz als rot, werden pastos und verbreitern sich an geeigneten Stellen, so daß sie das Relief, die Haargruppen und Gelenke deutlicher zum Ausdruck bringen. Bald darauf werden sie verwischt und abgestuft, so daß mehr oder minder volle Farbtöne entstehen, die sehr geschickt auf dem Tierkörper verteilt sind und dadurch Formen und Behaarung betonen. Ziemlich häufig tritt auch Gravierung zur Malerei hinzu, was am Anfang der zweiten Stufe nur ausnahmsweise der Fall ist. In fortgesetzter Entwicklung des Farbengebrauches gelangt man zu völlig gemalten Figuren in abgestuftem Schwarz, die an mit dem Wischer behandelte Kohlenzeichnungen erinnern. Oft sind die Umrisse der Figuren graviert und im Innern Farbe abgeschabt (wie mit dem Gummi wegradiert), um der Zeichnung Lichter aufzusetzen (Altamira, Marsoulas, Combarelles, Font-de-Gaume, La Mouthe, wahrscheinlich auch Covalanas und Castillo). Von gemalten dachförmigen Zeichen gehören einige (schwarze in Altamira, rote in Combarelles) zweifellos dieser Stufe an.

Dritte Stufe: *a)* Gravierung. Gewöhnlich kleine Arbeiten mit weniger tiefgehenden Linien als zuvor. Diese sind gleichwohl ziemlich sauber zusammenhängend auch breit und deutlich gezogen. Daneben erscheinen jedoch sehr leichte graffiti mit kaum sichtbaren Linien. Manche Gravierungen sind nahezu unförmlich, andere wahre Meisterwerke der Detailausführung, des Ausdrucks und der Proportionen. (Zahlreiche Zeichnungen in Altamira, einige in Marsoulas und Font-de-Gaume, alle in Teyjat. Wahrscheinlich gehören hieher die Gravierungen von Hornos de la Peña und Castillo.) Dachförmige Zeichen in Font-de-Gaume; Strahlenbündel (Hütten?) von Altamira. — *b)* Malerei. Die Farbe, überreich angewendet, erfüllt vollständig den Umriß der Tiergestalt; dadurch verschwindet jede Modellierung, und es entstehen gleichfärbig angelegte Schattenrisse, die einen Rückschritt gegenüber den getonten Figuren der zweiten Stufe bezeichnen. In Altamira sind diese rot angestrichenen Figuren von kläglicher Zeichnung und verwirrender Fehlerhaftigkeit in den Proportionen. Es sind jedoch nur wenige erhalten und andere können besser sein. In Marsoulas ist die von Gravierung umrissene Fläche des Tierkörpers mit vielen roten oder schwarzen, gleichmäßig verteilten Farbfleckchen besetzt, was keine glückliche Wirkung hervorbringt. In Font-de-Gaume ist der Anstrich der Figuren anfänglich schwarz, dann braun, die Zeichnung gut, die Einzelheiten sehr gut behandelt; als Unterlage der Farben dient oft eine saubere, aber nur zarte Gravierung.

Vierte Stufe: *a)* Gravierung. Diese verliert an Bedeutung; es finden sich nur einfache graffiti mit schwer wahrnehmbaren Linien, die weniger zusammenhängend gezogen sind als vorher und die Darstellung der Körperform auf Kosten des geschlossenen Umrisses der Gestalt oft äußerst übertreiben. An den kleinen Mammutfiguren von Font-de-Gaume und an vielen Bisonfiguren von Marsoulas erkennt man die Neigung zum Stereotypwerden der Umrisse, und man sieht zugleich, wie Ausdruck und Leben der Gesamtfigur über der sorgfältigen Detailausführung vernachlässigt werden. — *b)* Malerei. Die Künstler

suchen die in der dritten Stufe verlorene Modellierung wieder zu gewinnen und erreichen sie durch Anwendung der Polychromie. Diese tritt anfangs noch schüchtern auf; einfärbige braune oder rote Figuren sind an einzelnen Stellen — Hufe, Augen, Mähne, Hörner — schwarz gemalt. Dann erstreckt sich die schwarze Farbe fast über alle Umrißlinien; die Körperfläche ist reichlich abschattiert mit den verschiedenen Farbtönen, die aus der Mischung von Rot und Schwarz entstehen. Gravierung begleitet regelmäßig die Malerei zur Einfassung der bemalten Fläche und zur schärferen Ausführung der Einzelheiten. An Stellen, die reliefartig hervortreten sollen, ist die Farbe abgeschabt oder abgespült. Aus dieser Phase stammen die großen Fresken von Altamira, Castillo, Marsoulas und Font-de-Gaume. Die Formen der Tiere, besonders die Bisonten (vgl. S. 177, Fig. 3 und S. 181, Fig. 2 und 3), erscheinen durch die Neigung zu einer Art von konventionellem Charakter weniger lebensvoll als in anderen Phasen mit noch nicht so hoch entwickelter Technik. In Altamira und Marsoulas finden sich rotgemalte stilisierte Hände; in Font-de-Gaume, Marsoulas und Castillo sind dachförmige und ähnliche Zeichen sehr häufig.

In der fünften Phase kommt Gravierung an Felswänden überhaupt nicht mehr vor und in Malerei fehlen die figuralen Arbeiten gänzlich. Die einzige Höhle Frankreichs, wo diese Stufe durch Wandmalereien vertreten ist, die von Marsoulas, enthält gemalte Bandstreifen, zweigähnliche Zeichen, punktierte Linien und Flächen sowie ein von einem Kreis umschlossenes Kreuz. Diese Farbenzeichnungen erinnern an die bemalten Kiesel von Mas d'Azil, übrigens lassen die Höhlen von Castillo und Niaux erkennen, daß man schon in älterer Zeit hie und da eine große Anzahl konventioneller Zeichen besaß, von denen die der Periode von Mas d'Azil abstammen.[47]) Beispiele der letzteren s. S. 135, Fig. 4.

Hinsichtlich des Wechsels der Tiergestalten, welche ausschließlich oder mit besonderer Vorliebe gebildet wurden, bemerkt Breuil, daß das Nashorn, ziegenartige Tiere und Raubtiere des Katzengeschlechtes nur in den ältesten Zeitabschnitten erscheinen. Dann spielen die Pferde, noch später die hirschartigen Tiere, zuletzt die Bisonten die Hauptrolle. Dieser Wechsel zeigt sich im ganzen Gebiet jener troglodytischen Kunst, nur sind in Spanien die Formen der kälteliebenden Fauna, wie Mammut und Rentier, überhaupt nicht dargestellt. In der Höhle von Altamira wurden während der ältesten Phase Steinböcke sehr häufig, Pferde seltener, Rind und Bison noch seltener, in der zweiten Phase Pferde reichlich, Bisonten häufig (außerdem Hirschkühe), in der dritten vorwiegend Hirsche und Pferde, selten Rinder und Bisonten, in der vierten Bisonten überaus reichlich, Eber häufig, Hirsche und Pferde nur mehr ausnahmsweise dargestellt. Andere spanische Höhlen lieferten ähnliche Ergebnisse. Aus den weit zahlreicheren französischen Wandbildern lernt man die Zeitstellung der kälteliebenden Tiere kennen. Das Mammut ist im Périgord überaus häufig während der zweiten Phase (Vorherrschaft der Pferde in Nordspanien), dann wieder, in durchaus abweichender Zeichnung, am Ende der vierten (der Bisontenzeit von Altamira) dargestellt; die Rentierbilder erreichen ihr Maximum in der dritten Phase (der des Edelhirschen in Alta-

---

[47]) „Es scheint", sagt Breuil (Cipr., Genf 1912, I 216, Anm. 2), „daß die schematischen Zeichnungen während der ganzen jungpaläolithischen Entwicklung durchaus im gleichen Maße häufiger werden, als man sich den bemalten Höhlen des Südens zuwendet. Sie sind selten im Périgord, häufiger in den Pyrenäen, noch häufiger in der kantabrischen Region und besonders häufig in der Höhle La Pileta (Malaga). Sie herrschen ausschließlich auf den bemalten Felsen der andalusischen und der benachbarten Sierras, wo sie übrigens teilweise dem Altneolithikum angehören. In Marsoulas sind Motive des Azylien einfach über die polychromen Fresken hinweggeführt."

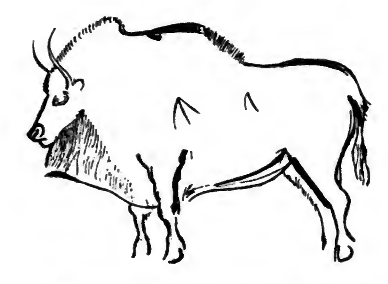


Fig. 1. (Verglichen mit S. 177, Fig. 1 aus der „ersten Phase“ erscheint der Unterschied sehr gering und besteht fast nur in größerer Sorgfalt der Ausführung bei der nebenstehenden jüngeren Arbeit.)

1. Eingravierte Umrißzeichnung aus dem „schwarzen Salon“ der Höhle von Niaux, Ariège.



Fig. 2., 3. (Vgl. S. 177, Fig. 3.) Stier und Kuh auf dem Bauche ruhend.

2., 3. Polychrome Fresken in der Höhle von Altamira, Nordspanien.

Darstellungen des Bisons aus den letzten Zeiten der Höhlenwandkunst.

Nach E. Cartailhac und H. Breuil.

mira). Zwischen den Höhlenwandbildern und den Darstellungen auf kleinen beweglichen Fundstücken herrscht teils Übereinstimmung, teils Unterschied in der zeitlichen Vorherrschaft der einzelnen Tiergestalten. Ein Hauptunterschied besteht darin, daß im letzten Abschnitte der Rentierzeit, der späteren Phase des Magdalénien, auf kleinen Fundstücken zahlreiche Pferdedarstellungen vorkommen, während das Pferd in den gleichzeitigen Höhlenwandbildern keine Rolle mehr spielt, obwohl es sicherlich noch zahlreich genug vorhanden war. Solche Widersprüche mögen in der Laune der Künstler, in Brauch und Sitten oder in dem uns unbekannten Zwecke der Bildwerke begründet sein.

Schließlich findet Breuil: die quartäre Kunst, ausgehend von fast kindlichen Anfängen, sei plötzlich von einer lebhaften Empfindung der tierischen Form ergriffen worden; sie habe ihre Maltechnik erst in einer späteren Epoche vervollkommnet, nicht ohne eine kritische Phase durchzumachen. Als sie diese überwunden hatte, trat die naive Naturwahrheit der älteren Phasen zurück vor den „kalligraphischen“ Praktiken der Kunstschulen, die es, besonders in der Dordogne, gab, und die Kunst verfiel häufig auf gesuchte, gewaltsame Stellungen und dadurch in die Manier, wie sich namentlich in Altamira zeigt.

b) Gleichmäßigkeit und Einheitlichkeit in allen Stufen.

Diese Schilderung der paläolithischen Kunststufen kann nicht ohne einige kritische Bemerkungen hingenommen werden. Als Versuch, den Ursprung, Verlauf und Ende jener Kunst begreiflich zu machen, wäre sie verlorene Liebesmühe. Wenn künftige Entdeckungen nicht wesentlich andere Einblicke gewähren, so wird man sagen müssen, daß die bildende Kunst an den Höhlenwänden in allen jungpaläolithischen Zeiten erstaunlich gleichmäßig geübt worden ist. Die nachgewiesenen Unterschiede in den technischen Prozeduren und in der Auswahl der Tierfiguren erscheinen höchst unbedeutend gegenüber den gemeinsamen Charakterzügen, die vom Anfang bis zum Ende unverrückbar feststehen. Die Entstehung und das Vergehen dieser Kunst sind nach wie vor in Dunkel gehüllt; sie springt als fertige Erscheinung aus dem Nichts hervor und verliert sich wieder ins Nichts, nachdem sie eine außerordentliche Stabilität besessen hat, die dem Wandel und Wechsel nur geringen Spielraum läßt — vielleicht ein Beispiel großartiger „M u t a t i o n“ im Bereiche der menschlichen Kultur.

Breuil findet die ältesten Tierzeichnungen „steif in den Umrissen“ und „ziemlich schlecht in den Proportionen“. Darnach würde man anderes erwarten als die von ihm selbst als Proben angeführten Bilder; denn diese sind ebenso flott, keck und gewandt wie nur irgend welche der quartären Kunst, vielleicht sogar um so genialer, als sie flüchtiger sind, nicht in der Ausführung, sondern in der Beschränkung auf die Hauptlinien des „absoluten Profils“. Im übrigen haben sie alle guten Qualitäten, die Breuil den jüngeren Stufen vorbehalten will. Der Bison von La Grèze (S. 177, Fig. 1) ist ein Meisterwerk, obgleich er nur zwei Beine und keine Hufe zeigt. Ebensowenig sind die von Breuil mitgeteilten Beispiele von Zeichnungen der zweiten Stufe „recht ungeschickt und schlecht proportioniert“; es sind vortreffliche Figuren, obwohl alles richtig ist, was ihnen Breuil sonst nachsagt. Man

wird sich vergeblich bemühen zu finden, worin der Bison von Combarelles (bei Breuil, l. c. Fig. 122, hier S. 177, Fig. 2) lebensvoller oder sonst besser gelungen wäre als der von La Grèze (l. c. Fig. 119). Andererseits gleicht der gravierte Bison von Combarelles, abgesehen von der technischen Ausführung, fast aufs Haar den polychrom gemalten Bisonten der vierten Stufe aus Font-de-Gaume und Altamira (l. c. Fig. 128, 129), so daß sich aus der Vergleichung wieder kein Fortschritt von der zweiten bis zur vierten Stufe ergibt.

An anderen Beispielen ließen sich diese kritischen Bemerkungen fortsetzen. Man wird schließlich finden, daß die von Breuil bemerkten Unterschiede hauptsächlich technischer Natur sind und in der zunehmenden Beherrschung der Farbe als Darstellungsmittel bestehen. Diese Stufen der Malerei: bloße Umrißlinien, getönte Schattenrisse, monotone Silhouetten, polychrome Fresken, zeigen nach Breuil eine aufsteigende Richtung, die von einem Rückfall in der dritten Stufe (mit monotonen Silhouetten) unterbrochen wird. Breuil scheint jedoch selbst nicht anzunehmen, daß alle Tiermalereien dieser Stufe „kläglich gezeichnet" und „verwirrend fehlerhaft proportioniert" sind. Die von ihm angeführten Beispiele aus Font-de-Gaume, Altamira und Marsoulas (gefleckte Figuren) sind vielleicht nur Experimente einiger kecker Kleckser gewesen, so daß zwischen der farbigen Modellierung der zweiten und der vierten Stufe kein so arger Rückfall zu verzeichnen wäre.

Die zunehmende Neigung zum Konventionalismus und zur Lösung schwieriger Aufgaben in der vierten Stufe ist ein verständliches Symptom.[48]) An dem ersten Auftreten der Manier und der kecken Überwindung kleiner Schwierigkeiten, denen man sonst aus dem Wege ging, ist aber noch keine Kunst zugrunde gegangen. Diese Beobachtungen erklären also nicht das plötzliche Erlöschen der quartären Tierbildnerei.

Jene Darlegung der Stufenfolge in der Höhlenwandkunst wurde 1906 auf dem Kongreß zu Monaco gegeben; deshalb behandelt sie nur die Gravierungen und Malereien, nicht die Reliefbildwerke, und befaßt sich beinahe ausschließlich mit Tierbildern, nicht mit menschlichen Figuren. Erst 1909 entdeckte Lalanne an dem Felsschutzdach bei Laussel (Cap-Blanc, s. oben S. 164) die großen Relieffiguren von Pferden und erst 1911 entdeckte derselbe, wieder in Laussel, die Relieffiguren nackter Frauen und eines jungen Mannes an losen Steinblöcken (s. oben S. 166 f.). Diese Werke spielen daher in Breuils System noch keine Rolle. Er hat sie erst nachträglich in dasselbe eingereiht und stellte die stark beleibten Frauenfiguren von Willendorf, aus den Grimaldigrotten und von Laussel auf Grund der Formenähnlichkeit („représentant le même type de race") und der identischen Typen der Steinmanufaktur in das obere Aurignacien.[49]) Die Figuren von Laussel sind unter die sehr tief eingeschnittenen Umrißzeichnungen der ersten glyptischen Phase einzureihen. Es fällt aber schwer, auch die übrigen von Breuil aufgestellten (in Wirklichkeit kaum vorhandenen) Merkmale jener tiefgravierten Figuren an denen von Laussel wiederzufinden: „sehr steife

---

[48]) Breuil findet den von ihm gezeichneten Entwicklungsgang der quartären Kunst vergleichbar mit dem „développement, qui part de la civilisation Minoenne (Mycénienne) et aboutit à la belle époque grecque, puis au style byzantin". (Eclogae geologicae Helvetiae X, 1, p. 41.) Wie es scheint, sollen dabei die ersten Stufen der Quartärkunst dem kretisch-mykenischen Zeitalter, die dritte dem griechischen Mittelalter, die vierte dem klassisch-antiken und byzantinischen Zeitalter entsprechen.

[49]) Cipr., Genf 1912, I, 184. Die Figuren von Brassempouy wären älter (vor dem mittleren Aurignacien, s. oben S. 133).

Umrisse, schlecht beobachtete Verhältnisse.“ Statt im absoluten Profil zeigen sich die Frauengestalten in Vorderansicht, die Jünglingsgestalt zwar in seitlicher Ansicht, aber so gewendet, daß man beide Arme und Beine sieht. Unstreitig hat man also von dieser Phase der Höhlenwandkunst höher zu denken, als Breuil haben möchte.[50])

Die chronologische Ordnung der ältesten erhaltenen Kunstwerke zeigt keine Spur eines Entwicklungsganges, wie ihn die heutigen Ethnologen für den Anfang der bildenden Kunst voraussetzen. Nach ihren Erwartungen müßten am Anbeginn technische Muster vorhanden sein. In diese hätte der Primitive zuerst Objekte der Wirklichkeit, organische Figuren der Außenwelt „hineingesehen“. Sodann sei er unwillkürlich bestrebt gewesen, solche Figuren durch Anbringen charakteristischer Merkmale zu vervollkommnen, und sei auf diesem Wege zu naturalistischen Werken, wie denen der paläolithischen oder der Buschmannskunst, vorgeschritten.[51]) Kein Zug einer solchen Entwicklung ist in der paläolithischen oder der Buschmannskunst zu erkennen, und diese sind die denkbar ungünstigsten Beispiele zur Bekräftigung solcher Lehren.

7. Sinn und Zweck der Bildwerke. Schlußbetrachtung.

In der ersten Auflage dieses Buches (1898, S. 51) sagten wir von dem troglodytischen Tierzeichner: „Es könnte sein, daß er in verzeihlicher Irrung auch materiellen Vorteil erhofft, wenn es ihm gelungen ist, sein Jagdwild im Bilde recht gut zu treffen.“ Und weiter (S. 52): „Sinnliche Liebe und das Nachahmungsbedürfnis sind die Genien dieser Kunst; noch steht, wie es scheint, keinerlei religiöse Bedeutung hinter ihren Darstellungen. Sie sind ganz so zu verstehen wie die dürftige Lyrik der primitiven Jägerstämme, ihre Freß- und Sauflieder, ihre rohsinnlichen erotischen Dichtungen.“ Über die Auffassung sind wir auch heute noch nicht hinausgekommen. Es mag sein, daß jene Künstler als Jäger auch Tiertänze aufführten, um den Jagdertrag zu steigern, daß sie — wie es ja selbst bei niederen Tieren schon „Jagdmasken“ gibt — in Tiervermummungen sich an das Wild heranschlichen, um leichter zum Schusse zu kommen. Vielleicht hegten sie, infolge dieser Erfahrung, den Gedanken, es sei vorteilhaft, sich mit Tierbildern zu umgeben, der flüchtigen Darstellung im mimischen Tanz die bleibende im glyptischen Kunstwerk zu gesellen. Von

---

[50]) In den Cavernes cantabriques, S. 205—216, behandelte Breuil 1911 nochmals die Entwicklung der Höhlenwandkunst auf Grund der nordspanischen Funde. Gegenüber seiner älteren Einteilung beschränkt er sich darauf, die erste Phase in zwei Unterstufen zu zerlegen. In die erte stellt er die frühesten Veruche, „sozusagen das erste Gestammel der paläolithischen Kunst“, in die zweite die schon früher erkannten Zeugnisse eines bereits in vollem Aufschwung begriffenen, jedoch noch besonders archaischen Kunstzeitalters. Wenn es sich wirklich beweisen läßt, daß die Fingerzeichnungen auf Lehm (Tierfiguren und schematische Liniengruppen von Altamira, Hornos de la Peña usw.) der ersten Stufe der ältesten Phase angehören, so kommt in Betracht, daß von Fingerzeichnungen auf Höhlenlehm überhaupt nicht mehr zu erwarten ist als diese gar nicht üblen Tierbilder, und daß von einem „kindlichen Gestammel“, außer im Punkte der Technik, bei ihnen nicht die Rede sein kann.

[51]) K. Th. Preuß, Die geistige Kultur der Naturvölker 1914, S. 109.

den Präriestämmen Nordamerikas wird berichtet, daß sie die Bisonherden anzulocken und für deren Vermehrung zu sorgen glaubten, indem sie, mit Bisonfellen maskiert, Tiertänze aufführten. Man bemühte sich auch, den erlegten Bison zu „versöhnen", indem man ihn mit Tabakrauch anblies. Es wird aber nicht gesagt, daß man zu diesem oder ähnlichem Zwecke das Tier im Bilde darzustellen pflegte.[52]) Würde solches berichtet, dann könnte man versuchen, auf diese Art die große Menge gleichartiger und ohne Zusammenhang dargestellter Tiere des Eiszeitalters zu erklären. Man könnte annehmen, daß jeder Jäger, der ein Stück Wild zur Strecke gebracht, sich verpflichtet gefühlt habe, es im Bilde wieder aufleben zu lassen, mit eigener Hand oder, wenn er dazu nicht geschickt genug war, durch die Hand eines anderen, als eine Art Versöhnung des getöteten Tieres, ein Seelenpakt, der den Jäger gegen die Abwendung des Jagdglückes sicherstellte.

Indem wir die magische, religiöse oder irgendwie transzendentale Bedeutung der naturalistischen Bildwerke des Eiszeitalters bezweifeln, liegt es uns ferne, den alten Höhlenbewohnern religiöse Vorstellungen und Gebräuche abzusprechen. Sie mögen deren so viel besessen haben, als sich nur immer aus anderen Quellen und begründeten Kombinationen erschließen läßt. Die Überlieferung enthält ja auch, wie wir sahen, symbolische Zeichen und piktographische Elemente, die nicht dekorativ, sondern schriftartig gesetzt sind. Obwohl ihr Sinn im einzelnen immer dunkel bleiben wird, so können sie doch im allgemeinen auf andere als rein weltliche und profan-künstlerische Absichten bezogen werden. Außerdem kann es von vornherein als feststehend angenommen werden, daß den spätpaläolithischen Jägerstämmen geistige Regungen, wie sie von den Ethnologen als Magismus oder Zauberglaube, Animusmus oder Seelenglaube, Totemismus, Schamanismus, Fetischtum usw. usw. bezeichnet worden, nicht fremd geblieben sind. Sie haben derlei Gedankenrichtungen und die entsprechenden Gepflogenheiten sicher in ansehnlichem Maße besessen und ausgebildet. Nur auf die naturtreuen Tierdarstellungen, diese leicht hingeworfenen Skizzen oder liebevoll ausgeführten Zeichnungen und Gemälde, sollte man jene sonst berechtigte Annahme nicht begründen und ausdehnen.

Die Vermutung eines magischen oder totemistischen Sinnes der Tierbilder (schon 1876 angedeutet von Bernardin, ferner 1882 von A. Lang, Magaz. of art V, 305) äußerte S. Reinach zuerst (1899) nur flüchtig; später (1903) stand er nicht an, „in dieser eigentümlichen Schule von Tierbildner die Anhänger eines primitiven Totemglaubens zu erkennen", und entwickelte diesen Gedanken unter dem Titel „L'art et la magie" (in L'Anthr. 1903, 257 ff., wieder abgedruckt in „Cultes, mythes et religions" I, 1905, 131 ff.). Um dieselbe Zeit erklärten Breuil und Capitan (L'Anthr. 1904, 638) die halbmenschlichen Fratzenfiguren von Altamira für Tänzer in Tiermasken. Der Ethnologe Hamy, welcher der Totemhypothese Reinachs

[52]) K. Th. Preuß, der im allgemeinen geneigt ist, einem großen Teil der Darstellungen, die man als Felsenzeichnungen oder auf Geräten antrifft, irgendeine magische Bedeutung zuzuschreiben, muß gleichwohl zugeben, es existierten keine Belege dafür, „daß durch die bloße Zeichnung z. B. von erlegten Jagdtieren ein zauberischer Erfolg für die Zukunft gesichert werden sollte, in ähnlicher Weise, wie durch die mimische Darstellung von Tieren solche herbeigezogen werden sollten". (Die geistige Kultur der Naturvölker 1914, S. 108.)

beipflichtete, vermutete dagegen in jenen Fratzenfiguren vielmehr scherzhafte, karikaturistische Arbeiten. In der Tat würde eine Handlung wie der Tiertanz in Tiermasken vermutlich mit mehr Ernst dargestellt worden sein als in den flüchtigen und kindischen Kritzeleien von Altamira und Combarelles. Man wüßte auch nicht, welche Jagdtiere jene Fratzenbilder vorstellen sollten, da sie nicht die geringste Ähnlichkeit mit Bison, Pferd, Rentier oder einer ähnlichen beliebten Wildgattung zeigen. Zuletzt hat W. Deonna (Les masques quaternaires, L'Anthr. XXV, 1914, 106 ff.) gegenüber der Deutung aller karikaturenähnlichen Menschenköpfe der paläolithischen Kunst als Masken zur Vorsicht gemahnt, jedoch die Möglichkeit der Maskendarstellung für einzelne Fälle zugegeben.

Der Totemglaube kann den paläolithischen Jägern ohneweiters zugestanden werden. „Es ist wohl bekannt," sagt Tylor.[53]) „daß zahlreiche Stämme des Menschengeschlechtes sich mit irgend einem Tier, einer Pflanze, einem Gegenstande, am häufigsten aber mit einem Tier in Verbindung bringen, sich nach dem Namen desselben nennen und sogar von ihm ihren mythischen Stammbaum herleiten. Unter den Algonkinindianern von Nordamerika dient der Name eines solchen Stammtieres, wie Bär, Wolf, Schildkröte, Hirsch, Kaninchen usw., dazu, die verschiedenen Clans zu bezeichnen, in welche die Rasse zerfällt. Man bezeichnet auch wirklich einen Mann, der zu einem solchen Stamm gehört, als einen Bären, Wolf usw., und in der Bilderschrift der Eingeborenen zeigen die Figuren dieser Tiere den Clan desselben an. Der Name oder das Symbol eines Clantieres bei den Algonkinen ist Dodaim, und dieses Wort ist in seiner gebräuchlicheren Form Totem zu einem allgemein angenommenen Ausdruck in der Ethnologie geworden, um ähnlich gebrauchte Beinamen in der ganzen Welt zu bezeichnen, während das System, Stämme in dieser Weise zu unterscheiden, T o t e m i s m u s genannt wird. Dasselbe findet sich bei gewissen australischen Stämmen wieder: eine Familie hat irgend ein Tier oder Gewächs zum „Kobang", zum Freund oder Beschützer, und es besteht ein geheimnisvoller Zusammenhang zwischen dem Menschen und seinem Stammtier, von dessen Art er keines zu töten wagt, weil es sein eigener Beschützer sein könnte; und wenn sein „Kobang" eine Pflanze ist, so bestehen ebenfalls Verbote in Bezug auf das Sammeln derselben.... Alle diese Tatsachen scheinen nicht bloß zufällige Eigentümlichkeiten anzudeuten, sondern sie sprechen für ein weitverbreitetes allgemeines Prinzip, das auf niederen Entwicklungsstufen der Menschheit wirksam ist."

Die Annahme totemistischer Vorstellungen sollte jedoch nicht auf das Vorhandensein der paläolithischen Tierbilder gegründet werden. Rezente Naturvölker, bei denen die bildkünstlerische Totemdarstellung hoch entwickelt ist, sind z. B. die Jäger und Fischer der Nordwestküste Nordamerikas (geschildert in dem Werke „Amerikas Nordwestküste", Berlin 1883 f.). Diese besitzen eine ausgebildete Geschlechter- und Clanverfassung. Die nördlichen Stämme (Tlinkit, Haida) führen den Ursprung ihrer Geschlechter auf bestimmte Tiere zurück: Wolf, Rabe usw. Bei den etwas höher stehenden südlichen Stämmen (Selisch usw.) knüpfen sich die Stammbäume an göttliche oder mythische Ahnherren, die vom Himmel herab oder aus dem Meere heraufgestiegen sind. Es gibt Geheimbünde mit Ordensverfassungen und großen, mimischen Tanzfesten, die zur Winterszeit abgehalten werden. Von den tierischen oder menschlichen Ahnherren sind viele Erzählungen im Schwange, worin allerlei Gestalten auftreten, freundliche und feindliche, die der Schamane zu beherrschen und seinen Absichten dienstbar zu machen sucht. Die Phantasie schwelgt in bildlichen Darstellungen dieser Glaubensgestalten. Die Totemtiere, Ahnherren und Nebenfiguren erscheinen in konventionellen Formen auf mächtigen Holzpfeilern vor den Winterhäusern, in deren Innern die Ruhebänke, die Dachsparren, die Wände der Schlafkammern mit denselben Gestalten bemalt sind. In Malerei prunken sie auf ledernen, in Weberei auf wollenen Tanzdecken, in Tätowierung auf der Haut des Oberkörpers, in Zeichnung und Schnitzerei auf Schüsseln, Gefäßen und Geräten aller Art. Eine bunte Musterkarte religiöser und mythischer Vorstellungen bieten die Kopfaufsätze und die großen Holzmasken, die man bei den winterlichen Tanzfesten zu tragen pflegt.

[53]) Die Anfänge der Kultur II, S. 235.

Wenn sich nun echter Totemismus in bildkünstlerischen Werken auf diese Weise äußert, so sind die gleichen Züge in den Schnitzereien und Wandbildern der alten Höhlenbewohner Westeuropas nicht zu erkennen. Diese Stämme zeichneten nicht ein Tier, sondern alle für sie in Betracht kommenden Tiere neben und übereinander in buntem Gemenge. Von Nordspanien bis Südengland und ostwärts bis zur mittleren Donau hat man keine andere Wahl getroffen als die, welche die nahrungspendende Wildbahn nahelegte. Alle in diesem weiten Raum wohnenden Geschlechter zahlreicher Stämme müßten fast gleicherweise Pferd, Rind, Rentier, Bison, Mammut usw. als „Totem" verehrt und dargestellt haben, ohne daß ihnen daran gelegen gewesen wäre, irgend einen Unterschied, etwa eine Abhängigkeit der einen Figur von der anderen, einen Vorrang oder ähnliches, kenntlich zu machen. Die totemistische Deutung der alteuropäischen Tierbildnerei ist demnach eine nur schwach begründete Hypothese, welcher man mehr Gewicht beilegen würde, wenn sich die Kunst der Buschmannrasse als totemistisch erweisen ließe. Aber auch das ist heute nicht mehr möglich, da sich zur Erklärung der Buschmannszeichnungen nichts anderes bietet, als die Werke selber aussagen.

Die Ansichten der Ethnologen über das hohe Alter und die ausgedehnte Herrschaft magischer Ideen, magischer Auffassungen der Dinge der Außenwelt und ihrer Nachbildungen durch den Menschen sollen hier nicht angefochten werden. Aber Magie und Kunst sind zweierlei. Es ist möglich, daß jede primitive Kunsttätigkeit magische Vorstellungen hervorruft, so daß die Anknüpfung magischer Gedanken an schon vorhandene Bildwerke mit der Zeit unvermeidlich wird; aber es ist nicht wohl möglich, daß alle bildende Kunst auf Magie zurückgeht, von ihr ausgegangen ist. Auch K. Th. Preuß (Die geistige Kultur der Naturvölker, S. 11) findet, es sei nicht immer möglich festzustellen, ob Sitten oder soziale Erscheinungen oder Kunstübungen die Folgen des magischen Denkens gewesen oder einer Wirklichkeitsentwicklung entsprossen sind. „Magische Ideen können sich an alle bereits vorhandenen menschlichen Tätigkeiten, und seien es bloße Ausdrucksbewegungen, anschließen; sie können auch an jedem beliebigen Punkte einer Wirklichkeitsentwicklung richtunggebend einsetzen, so daß recht komplizierte Gebilde entstehen. So enthalten die zauberischen und zeremoniellen Akte sehr viel aus dem Gebiete der Kunst, z. B. den Tanz und dramatische Aufführungen, und es frägt sich, welchen Anteil mythische Ideen zu ihrer Ausbildung gehabt haben."

Für die Rolle, welche die Tierbilder der diluvialen Jäger in sekundärer Entwicklung gespielt haben können, kommt in Betracht, was die Ethnologen „nachahmende magische Handlungen" nennen (vgl. a. a. O., S. 29 f.). Solche finden sich in irgendwelcher Form gewöhnlich bei allen Zeremonien; in den Augen der Primitiven bilden sie aber keineswegs eine bloße Analogie zu dem wirklichen Vorgang. Man schwingt den Speer und schleudert ihn nach einem Gegenstand, den man sich als das erwünschte Ziel vorstellt, u. dgl. Dazu eignet sich vorzüglich das Bild des Objektes, weil es dieses voll-

wertig vertritt, so daß durch seine Behandlung ein Zauber auf das Original ausgeübt werden kann. Wir haben gesehen, daß man in Höhlenbildern nicht selten, aber vorwiegend in den jüngeren Phasen, Wurfgeschosse auf den Tierleibern oder neben diesen, wie auf die Tiere zufliegend, zeichnete. Mit solchen Zutaten, vielleicht nur der bildlichen Ausführung zeremonieller Gewohnheiten vor dem Auszuge zur Jagd, mag bereits eine Zauberwirkung beabsichtigt gewesen sein. Aber das Bild war früher da als dieser magische Brauch (wenn er überhaupt bestanden hat) und die Kunst realistischer Tierdarstellung entstand wohl ebensowenig zum Zweck solcher Gebräuche als die Photographie, deren Erzeugnisse sich ebenfalls dazu eignen, zu solchem Zweck erfunden wurde. Bei der heute in diesem Punkte herrschenden Spekulation und Übertreibung steht beinahe zu erwarten, daß man ehestens Magie und Zauberei für die Ursachen des Essens und Trinkens oder des geschlechtlichen Verkehrs bei den primitiven Völkern ausgegeben wird, weil allerdings auch mit diesen Funktionen magische Vorstellungen hin und wieder verbunden sind.

Es gibt aber auch noch Ethnologen, die sich die Entstehung von Zeichnungen und Malereien ohne die Präzedenz oder Mitwirkung magischer Ideen vorstellen können. So sagt Fr. Gräbner (Anthropologie in Hinnebergs „Kultur der Gegenwart") von den naturalistischen Tierzeichnungen alter und neuer Jägervölker: „Ein ernsthafter Zweck der Schilderei ist so gut wie nie wahrscheinlich zu machen; eine Ausnahme bilden nur etwa die australischen Sandmalereien für Zaubertänze. Im übrigen aber werden wir diese Kunstübungen nur auf einen durch das Interesse am Gegenstande erregten Spieltrieb zurückzuführen haben."

Die parietale Kunst der quartären Troglodyten macht durchaus den Eindruck einer profanen Mußebeschäftigung, welcher der Ort und das Material entgegenkamen: einladend, anlockend, vorbildend durch natürliche oder zufällig entstandene Linien, natürliche Buckel an den Höhlenwänden u. dgl. Niedere Analogien, allerdings mehr allgemeiner als besonderer Art, lassen sich auch aus unserem nächsten Gesichtskreise zu solcher Beschäftigung mit den Innenwänden ordinärer Wohnräume und Aufenthaltsorte genugsam nachweisen. Davon nur einiges wenige.

An Wänden, die aus freier Hand „marmoriert" sind, entstehen unabsichtlich verschiedene Umrisse idealer oder karikierter Menschenköpfe und oft genügen ein paar Striche oder Punkte zur Herstellung lebensvoller Skizzen, vorausgesetzt, daß die Ähnlichkeit erkannt und die Lust zu deren Ausnützung vorhanden ist. Dazu gehört nur etwas Mutwille und Hang zu spielerischer Tätigkeit, ein paar weitverbreitete kindliche Eigenschaften. An bekannten, nicht näher zu bezeichnenden Orten sucht man das Bekritzeln der Innenwände mit anstößigen Bildern und Schriften durch einen grobkörnigen Anwurf zu verhindern oder wenigstens zu erschweren. In diesem Falle werden die vorhandenen Unebenheiten mehr oder minder geschickt zur Ausführung obszöner Reliefdarstellungen benützt, wozu einige in den Furchen geführte Umrißlinien und andere Andeutungen genügen. Man kann auch die Verleitung zur Nachahmung solcher Tätigkeit beobachten, indem Zeichnungen und Aufschriften von zweiter und dritter Hand mechanisch wiederholt oder Hinzufügungen und Verbesserungen vorgenommen werden. Mit Vorliebe zeichnet diese niedere „Künstlerschaft" den symbolischen Rhombus und den Phallus, überhaupt die menschliche Figur, da zur

Zeichnung von Tierbildern kein Anlaß vorliegt. Menschliche Köpfe sind nicht selten und meist nicht karikiert, oft nicht einmal ganz ungeschickt gemacht. Darstellungen des Symplegmas geben nur die dabei wichtigen Organe in greller Deutlichkeit und Größe und vernachlässigen das Übrige mehr oder weniger. Fast immer erkennt man deutlich die Beziehungen zwischen dem Ort und den dargestellten oder schriftlich bezeichneten unsauberen Gegenständen.

Bei der alten Höhlenkunst sind die Beziehungen der Örtlichkeit zum Jagdwild und überhaupt zu den Tieren der Wildnis ebenso klar und deutlich. Aber die Wohnhöhlen waren Stätten dauernden Aufenthalts, nicht flüchtigen Besuches. Auch die Tiermalerei jüngerer Zeiten, so namentlich des 17. und 18. Jahrhunderts, zeigt besondere Vorliebe für das Jagdwild, das sie in großem Maßstabe, meist für den Wandschmuck fürstlicher Jagdschlösser, darstellt. Die Tiere erscheinen „teils in den regen Äußerungen ihres Lebens, teils als erlegte Beute zu bunten Trophäen aufgehäuft, in denen der geschmeidige Glanz des Felles und der zierliche Schiller des Federwildes mancherlei anmutige Kontraste bilden“ (Fr. Kugler). Obwohl das paläolithische Tierstück zu solchen koloristischen Wirkungen nicht gelangt ist, konnte es doch einen ähnlichen Eindruck auf den jagdliebenden männlichen Beschauer nicht verfehlen, und es scheint durchaus begreiflich, daß man die Ausdrucksmittel der Umrißzeichnung und der Innenzeichnung einschließlich der Farbenfüllung der Umrisse möglichst steigerte, um das Wohlgefallen an der Darstellung zu erhöhen. Die kunstgeschichtliche Legende läßt den Naturalismus der neueren Zeit damit beginnen, daß ein Hirtenknabe, Giotto, eine Figur aus seiner Herde mit einem spitzen Stein auf eine Felsplatte zeichnet. Zu den sonstigen Gründen, aus denen man dieser Überlieferung keinen Glauben schenkt, gehört noch der, daß es wohl keinem Hirten einfallen wird, zum puren Zeitvertreib ein Stück Vieh zu porträtieren.

Die Flächenkunst der Quartärzeit ist, trotz ihrer naturalistischen Gewandtheit, insofern die primitivste, als sie mit der Fläche selbst nichts unternimmt, diese nicht als Element der künstlerischen Darstellung in Rechnung zieht. Sie zeichnet oder malt auf ihr, und das ist alles. Das Verhältnis der Zeichnung oder Malerei zum Raume ist ihr gleichgültig. Wir werden in der Folge sehen, daß es drei Stufen des Verhältnisses zur Fläche gibt: erstens dieses primitive, das die Ausdehnung der Fäche nicht weiter berücksichtigt, zweitens und drittens eine flächenfüllende und eine flächeneinteilende Kunst. Die beiden letzteren sind Künste höherer Art, indem sie die Ausdehnung der Flächen berücksichtigen und mit diesem gegebenen Element künstlerisch wirtschaften. Die ältere und einfachere Art tut dies, indem sie die ganze gegebene Fläche einer gleichmäßigen Behandlung unterwirft, die jüngere, kompliziertere Art findet sich mit der Fläche durch Einteilung und teilweise Ausfüllung ab. Beides ist ein großer Fortschritt gegenüber der paläolithischen Flächenkunst; es ist der Weg von der bezeichneten Schieferplatte zum griechischen Vasenbild, vom Höhlenfresko zur pompejanischen Wandmalerei.

Nach Karl Lamprecht, der sich mit den Anfängen der Kunst auf Grund ethnographischer und prähistorischer Zeugnisse sowie der Kinderkunst be-

schäftigte, hätte jedes Volk in den Anfängen seiner Entwicklung nur eine ornamentale Kunst und durchlebte erst im weiteren Verlaufe seines Seelenlebens andere Perioden bidender Phantasietätigkeit, unter denen bei ungehinderter Entfaltung auch ein Zeitalter des Impressionismus sein werde. Das stimmt mit den Erhebungen der Urgeschichte über die Anfänge der bildenden Kunst in Europa nicht überein. Wofern nämlich jener andere Satz desselben Historikers Geltung hat, daß in jeder Gattung der Phantasietätigkeit das instinktiv Geistlose, rein und bloß Anschauliche, den Zustand gleichsam unbewußt Erfassende das Kennzeichen des physiologischen Impressionismus ist. Es stimmt nicht mit der Tatsache überein, daß „der Sinn, der urzeitlichen Kulturen eignet, ihnen die Tierornamentik, die Ornamentik des Lebenden, am ehesten nahelegt". Und ebensowenig, daß ein tiefer Sinn für das Handlungsmäßige, nicht für das Zuständliche, den Impressionismus charakterisiert; denn die älteste Kunst auf europäischem Boden ist nicht ornamental, sondern impressionistisch, aber auch nicht handlungsmäßig, sondern rein zuständlich. Sobald sich jedoch die bildende Kunst dem Ornamentalen, d. h. dem ursprünglichen Idealismus, zuwendet, geht sie der belebten Form, dem Tier- und Menschenbild mit einer Ängstlichkeit aus dem Wege, die nicht anders wirkt, als wenn sie durch ein strenges Verbot oder eine heilige Scheu hervorgerufen wäre. Das Tierornament, welches man an den Anfang der kunstgeschichtlichen Entwicklung stellen möchte, erscheint in Alteuropa sehr spät, nach einer langen Evolution des bildlosen geometrischen Ornaments, streng-genommen erst in den geometrischen Stilarten der ersten Eisenzeit Griechenlands.

Jene Auffassung beruft sich nicht nur auf die trüben Quellen der „Kinderkunst" und der Kunst rezenter Primitivvölker, sondern auch auf archäologische Zeugnisse, und hier stützt sie sich auf Ansichten, welche in der Archäologie und Kunstgeschichte ungefähr vor vierzig Jahren herrschten. Damals, bis zu den bahnbrechenden Entdeckungen Schliemanns, hielt man die geometrischen Stilarten der ersten Eisenzeit Griechenlands für die Zeugnisse einer gemein-europäischen Urkunst und stellte die Dipylonvasen, oder was man sonst ähnliches besaß, an den Beginn der kunstgeschichtlichen Entwicklung in Europa. Seither hat die archäologische Erschließung alteuropäischer Kulturschichten große Fortschritte gemacht, und man erkennt in jenen frühgeschichtlichen Stilarten komplizierte Produkte einer sehr vorgeschrittenen Zeit. Ihre Voraussetzungen lassen sich auf dem Boden Griechenlands um Jahrtausende und in anderen Ländern noch weiter zurück verfolgen. Sie vertreten ein Element, das wiederholt, von tieferen Entwicklungsstellen her, über die hochspezialisierten Endformen anderer Richtungen die Oberhand gewonnen hat.

Es ging, wie es öfter geht: einst glaubte man etwas bestimmt zu wissen und beruhigte sich dabei; heute weiß man im einzelnen viel mehr und ist eben dadurch im allgemeinen viel kritischer geworden. Die Stelle der Zuversicht hat die Skepsis eingenommen, nicht der Zweifel an den nackten Tatsachen, aber an der Tragweite ihrer Bedeutung. Alexander Conze, der früher

mit Entschiedenheit für die Priorität der geometrischen Kunstübung in Europa eintrat, weil er die Echtheit der naturalistischen Kunstwerke des Eiszeitalters bezweifelte, ist von diesem Zweifel später zurückgekommen und stellte dagegen die Frage, ob es richtig sei, nun wieder die treue Nachahmung von Naturformen an die erste Stelle zu setzen und daneben die geometrische Dekoration nur auf entstellte Naturnachahmung zurückzuführen?

Diese Frage ist noch ungelöst, trotz des Nachweises der „dégénérescence des figures d'animaux en motifs ornementaux à l'époque du renne", wie H. Breuil jenen Vorgang nennt. Denn dieser „Verfall", der so merkwürdig früh einsetzte, ist gerade in dem Gebiete, wo er die meisten Spuren hinterlassen hat, in Westeuropa, völlig unfruchtbar geblieben und hat keineswegs eine der Grundlagen der neolithischen Kunstübung geliefert. Westeuropa ging vielmehr, nach dem Erlöschen aller paläolithischen Bildnerei, durch die völlig kunstlosen Perioden von Mas d'Azil und Campigny hindurch, und es bedurfte ganz neuer Anregungen aus dem Süden und dem Osten, um auch diesem uralten Kunstgebiet seinen bescheidenen Anteil an der spezifisch neolithischen Kunstübung zu vermitteln. Diese steht in Westeuropa gegenüber anderen Teilen des Kontinents auffallend zurück, so daß z. B. die Spiraldekoration, die für die ältere Steinzeit außerhalb Frankreichs nirgends nachgewiesen ist, gerade in diesem Lande nach dem Ablaufe des Eiszeitalters nicht mehr Eingang finden sollte, während sie in Mittel- und Osteuropa und, nach dem Beginne der Bronzezeit, auch in Nordeuropa reichliche Pflege fand. Die unbedeutenden Anklänge an dieses Motiv, die sich, auf Tongefäßen und Dolmensteinen der Bretagne, immerhin finden, sind kaum zu erkennende schwächste Ausläufer aus einer südöstlichen Kunstregion.

Vierter Teil.

Mitteleuropa und die geometrische Kunst des Bauerntums.

1. Wechsel der führenden Regionen und Stilarten.

a) Wechsel der Regionen.

Als nach dem Ablauf des quartären Eiszeitalters die klimatischen Verhältnisse der Gegenwart eintraten, erlosch der Vorrang Westeuropas im Kunstschaffen. Der Westen hatte seine künstlerische Zeugungskraft ausgegeben und eingebüßt; er war ermüdet und erschöpft von überspezialisierten Leistungen und für lange Zeit unfähig zu neuen eigenen Kunstprodukten. Nur im fernen Norden lebte noch etwas von seinem Jägergeist und seiner

Jägerkunst in der Maglemosekultur der mesolithischen Ancyluszeit und — noch ferner im Raume und Zeit — in den nordskandinavischen Felsenzeichnungen der arktischen jüngeren Steinzeit. Sonst waren die mesolithischen und frühneolithischen Zeiten von äußerster Kunstarmut, ja von so völliger Kunstlosigkeit, daß sie in diesem Punkte statt eines Überganges von der paläolithischen zur neolithischen Periode einen vollen Hiatus darstellen; die Entwicklung anderer Seiten der Kultur mag sich wo und wie immer vollzogen haben.

Die in der baltischen Maglemosekultur vorkommenden Tierzeichnungen auf Elchgeweih und die auf Knochen und Hirschhorn eingeschnittenen Ornamente dieser Stufe gehören zu den Überresten einer typischen Jäger- und Fischerkultur, die noch manches Element der Madeleineperiode des Westens, aber (außer dem Hunde) keinen Zug der neolithischen Wirtschaft enthält. Ebenso fern steht sie der neolithischen Kunst und Industrie. Sie ist somit eher paläolithisch als mesolithisch zu nennen. Ob sie wirklich der Ancyluszeit des Nordens angehört und ob sie zeitlich mit der Periode von Mas d'Azil zusammenfällt, erscheint hier nebensächlich. Ihr Kunstbesitz ist logisch begründet, obgleich er von der Kunstlosigkeit des Asylien stark absticht. Aber schon in der darauffolgenden Stufe der Kjökkenmöddinger ist jede Kunstregung erloschen, und die Anfangsstufen der neolithischen Kultur, das Campignien West- und Mitteleuropas sowie die Stufe der Muschelhaufen in Nordeuropa, sind die kunstärmsten prähistorischen Zeiten, die wir überhaupt kennen.[1])

Nachdem Westeuropa als Kunstgebiet in den Hintergrund getreten war, ging die Führung auf eine östlich angrenzende Region über, die sich vom Pontus bis zum linken Rheinufer und von der ägäischen und adriatischen Küste bis nach Skandinavien erstreckte. Wir nennen sie eine östliche, obwohl sie, in der geographischen Länge etwa vom 5.° bis zum 30.° östlich v. Gr. reichend, nur Teile von Osteuropa umfaßt. In einem Teile dieser Region hat die paläolithische Kunst mit den gleichen Anfängen eingesetzt wie im Westen, ohne sich später zur gleichen Höhe zu entfalten. Dagegen umfaßt sie in den jüngeren vorgeschichtlichen Zeiten, von der neolithischen bis zur Hallstattperiode, das Hauptgebiet der schematischen oder geometrischen Dekoration. Anfänglich hat dieses Kolonial- und Kontinentalgebiet höhere Kunstleistungen hervorgebracht als selbst der mediterrane Süden Europas. Erst in der Bronzezeit ist, mit einem abermaligen Wechsel der Vorherrschaft, die führende Rolle in der Kunst und Kultur auf den Südosten übergegangen.

b) Wechsel der Stilarten.

Die Kunst der älteren Steinzeit hatte einen männlichen, aristokratischen, weltlichen, die der jüngeren Steinzeit einen weiblichen, demokrati-

[1]) Breuil, Cipr., Genf 1912, I, 235 ff., sieht in der Maglemosekultur keine Tochter des westeuropäischen Magdalénien, sondern möchte jene lieber aus Sibirien herleiten (Vorkommen ähnlicher Harpunen in Ostrußland, ähnlicher Tierzeichnungen im westlichen und mittleren Sibirien, die ornamentalen Motive sehr verschieden von denen des Magdalénien, nicht aus stilisierten Tierbildern entstanden). Es liege nur eine Art Parallelismus der Entwicklung vor. Nichts davon ging auf die Menschen der Campignyperiode über, die als erstes Fremdvolk im Norden erschienen.

schen, religiösen Charakter. Grundverschieden in ihrem Wesen und ihren Wirkungen, hatten sie nur eins mit einander gemein: ihre Einseitigkeit und prähistorische Unzulänglichkeit. Der älteren fehlte alle Zucht und Ordnung, alles Kombinations- und Kompositionstalent, der jüngeren aller Sinn für die organische Natur, für den Reiz und Adel der belebten Form.

Das geometrische Kunstprinzip ist das der Zucht, der Ordnung und Unterordnung, der Anpassung und Einfügung in einen gegebenen oder geschaffenen Raum und Rahmen. Sein Wesen enthüllt sich in der rhytmischen Gliederung und symmetrischen Entsprechung. der Zusammensetzung größerer Gebilde aus gleichen oder ungleichen Teilen. Alles wurde diszipliniert und reguliert, sowohl das bildlose Motiv irgendwelcher Herkunft, als auch die belebte organische Form. Alle Naturtreue wurde diesem Prinzip geopfert, das ersichtlich dem Geist seßhafter, feldbautreibender Menschen ebenso angemesssen war wie der kühne Realismus der alten Tierzeichner dem Geiste des nomadischen Jägertums. Nach M. Verworn entspräche das geometrische Kunstprinzip dem religiösen Sinne einer kulturell vorgeschrittenen Bevölkerung, das naturalistische dagegen dem profanen Geiste einer minder entwickelten oder schon auf höherer Kulturstufe befindlichen Gruppe der Menschheit. „Je mehr bei einem Volke," sagt der Genannte, „die religiösen Ideen das gesamte Kulturleben durchdringen und beherrschen, um so mehr hat seine Kunst einen konventionell stilisierenden Charakter; je weniger das der Fall ist, um so mehr erscheint die Kunst naturalistisch." Dies könne man „als das Grundgesetz der Kunstentwicklung betrachten und darnach zwei extreme Kunsttypen unterscheiden: die physioplastische Kunst, welche die Dinge bildet, wie die Natur sie dem Auge zeigt, und die ideoplastische, die nicht die natürlichen Dinge, sondern selbstgebildete Vorstellungen, Ideen von denselben darstellt." Auch wir halten die naturalistische Kunst der älteren Steinzeit für eine wenigstens in ihrem Ursprung weltliche Richtung, und wir werden sehen, daß die figurale Kunst der jüngeren Steinzeit durchaus die Merkmale einer religiösen Richtung zeigt. Dagegen hat die dekorative Kunst dieser Periode, d. h. die weitaus größere Zahl der erhaltenen Werke, rein weltlichen Charakter, wieder hauptsächlich in den älteren Entwicklungsstufen, während in den jüngeren Zeiten mit den Mitteln der dekorativen Kunst symbolische Zeichen geschaffen werden, hinter denen man eine religiöse Bedeutung vermuten darf.

c) Stabilität der geometrischen Kunstübung.

Der Gang der alten Geschichte des Mittelmeergebietes und die inneren Verhältnisse der Länder im Norden des Alpengürtels haben es mit sich gebracht, daß die letzte vorrömische Kultur Mitteleuropas wieder im Westen entstand und von dort aus neubelebend nach Osten vordrang.

Bis dahin hat der weitaus größte Teil des Kontinents trotz des Aufschwunges, den der Südosten schon in der Bronzezeit nahm, und der Ein-

flüsse, die er in kretisch-mykenischer, später in klassisch-antiker Zeit auf die übrigen Länder ausübte, Jahrtausende lang die geometrische Kunststufe nicht überwunden und ist größtenteils bildlos oder wenigstens äußerst bildarm geblieben. Jüngere Steinzeit, Bronzezeit und erste Eisenzeit, Perioden, die zusammen wenigstens von ca. 4000 bis um 500 v. Chr. währten, lagen ganz und ausschließlich im Banne dieser Stilrichtung. Bei allerlei Verschiedenheit in Zeit und Raum, in der Verwendung und technischen Ausführung der Muster zeigt sich kein Fortschritt, keine Entwicklung zu einem neuen, höheren Kunstprinzip, sondern vollkommener Stillstand trotz des Übergangs vom Stein zur Bronze und von der Bronze zum Eisen. Primitive Tonplastik, Gefäßmalerei, Ausfüllung tief eingestochener Muster mit einer weißen Masse und der Mustervorrat selbst sind in den besten Arbeiten der Hallstattperiode nicht anders als in denen der jüngeren Steinzeit. Man hatte, nach dem Ablauf der letzteren, auch Bronzefiguren, Bronzeschmuck und Bronzegefäße und die Torentik übte starken Einfluß auf die Keramik; das alles änderte aber nichts an der allgemeinen Stilrichtung. Figurales in Gestalt von Männchen, Pferdchen, Vögelchen wird da und dort häufiger, bleibt aber, mit einziger Ausnahme der halbmediterranen italisch-venetischen Sphäre, von äußerster Starrheit und Leblosigkeit. Nirgends gewahrt man das Aufleuchten eines Funkens von erlösender Kraft; es hat vielmehr den Anschein, als ob sich diese Welt mit allen Mitteln gewaltsam gegen das Eindringen eines neuen Geistes, neuer künstlerischer Ausdrucksmittel gesträubt hätte.

Noch stabiler als das östliche Mitteleuropa und der Norden blieb der verkehrsarme eigentliche Osten Europas. Die Lebensdauer hallstättischer Schmuckformen, die in den Ostalpen und im Norden der Balkanländer während der La Tène-Zeit und zum Teil noch während der römischen Kaiserzeit blühten, spinnt sich fort in den Ländern nördlich und östlich der Karpathen, wo sie sich im Bereiche der Volkskunst durch das ganze Mittelalter und stellenweise bis in die Gegenwart herein erhielten, wofern die Ähnlichkeit der Formen nicht etwa bloß auf den gleichen allgemeinen Voraussetzungen beruht.

Darin äußert sich jenes Gesetz des Beharrens, nach dem auch im geistigen Leben der Menschheit Wechsel und Fortschritt nur infolge innerer oder äußerer Nötigung eintreten. Die alte Bevölkerung Europas hatte es nicht nötig, sich künstlerisch anders auszudrücken, weil sie weder von innen heraus geistig umgewandelt, noch von außen her zu einer Umwandlung gezwungen war. Gegen das Ende der nordischen Bronzezeit und am Beginne der Eisenzeit Skandinaviens bemerkt man ein auffälliges Sinken des Kunstgeschmackes, was man einerseits auf eine Verschlechterung des Klimas, andererseits auf eine Verlegung des nordsüdlichen Bernsteinhandels von Jütland nach Ostpreußen zurückgeführt hat. Solche Umstände beeinflußten aber nur die lokalen und zeitlichen Verhältnisse im einzelnen, nicht das Gesamtbild. Ganz anderes mußte kommen, um eine dritte und letzte Periode vorgeschichtlichen Kunstlebens in Europa herbeizuführen.

2. Kunstrichtungen der führenden Region.

a) Die Ornamentik.

Im Zeitalter der naturalistischen Kunstübung stand die figurale Bildnerei in hoher Blüte, die bildlose Zierkunst tief im Hintergrunde. In den jüngeren vorgeschichtlichen Zeiten steht das bildlose Ornament voran, das figurale Bildwerk ist eine seltenere, in der Ausführung meist minderwertige Erscheinung. Zwischen ihm und der paläolithischen Kunst fehlt jede Brücke, jeder Übergang oder Zusammenhang. Weder die ornamentalen, noch die figuralen Typen der jüngeren Steinzeit waren Ausläufer der alten Tier- und Menschendarstellung. Diese war vollständig erloschen, und das von S. Reinach auf die Kunst der quartären Troglodyten angewendete Wort des Ovid („mater sine prole defuncta") bewahrt seine Richtigkeit auch nach den jüngsten Entdeckungen im Magdalénien und im Asylien; ja es wird durch diese erst recht wahr und unstreitbar. Die geometrische Dekoration der jüngeren Steinzeit ist eine Neuschöpfung technischen oder anderen Ursprunges, aber der Hauptsache nach, soviel wir sehen können, rein ästhetischer, n i c h t piktographischer (totemistischer oder ähnlicher) Bedeutung. Es kommt wohl vor (aber nicht so sehr in der reinen jüngeren Steinzeit als in den älteren Metallzeiten), daß sich die Bilder lebender Wesen in unbelebte ornamentale Formen auflösen. Jedoch in solchen, nicht allzu häufigen Fällen lassen sich die letzteren nicht etwa auf alte Urbilder desselben Kunstgebietes zurückführen, sondern nur auf landfremde, oft auf einem weiten Wege schrittweise mehr und mehr zersetzte, unverstandene Prototypen aus einem ganz anderen Kulturkreise. Schlagende Beispiele dieses Vorganges hat kürzlich J. Déchelette durch scharfsinnige Analyse uralter Steinzeichnungen Irlands, der Bretagne und anderer Länder Westeuropas nachgewiesen.[2]) Dadurch entstand keine homogene Bereicherung des einheimischen Formenkreises, sondern ein unfruchtbarer, unorganischer Zuwachs, der entweder in ein wildes, kopfloses Liniengemenge ausartete, wie auf den Steinen von Gavr'inis, oder in die Bahnen einer sonst üblichen bildlosen Dekoration einlenkte und darin aufging, wie an den Steinen von New-Grange u. a.

Etwas häufiger, aber doch auch nur selten und wieder nur in vorgeschrittenen Zeiten, erkennt man den umgekehrten Vorgang, auf den die Ethnologen so großes Gewicht legen: das „Hineinsehen" der organischen Form in die unorganische, wobei das Bild des belebten Gegenstandes aus der unbelebten Ornamentform herauswächst, indem diese jenes erstere gleichsam suggeriert, wie z. B. in den aus Dreiecksfiguren gebildeten Menschen und Tieren der Grabvasen von Ödenburg (vgl. Abbild. S. 197, Fig. 1, 3, 4) oder in den anthropomorphen Bronzeanhängseln derselben Grundgestalt, ebenfalls aus der ersten Eisenzeit (vgl. die Abbildungen S. 49). Diesen Beispielen ließen sich ebenso bekannte aus der jüngeren Bronzezeit Süd-

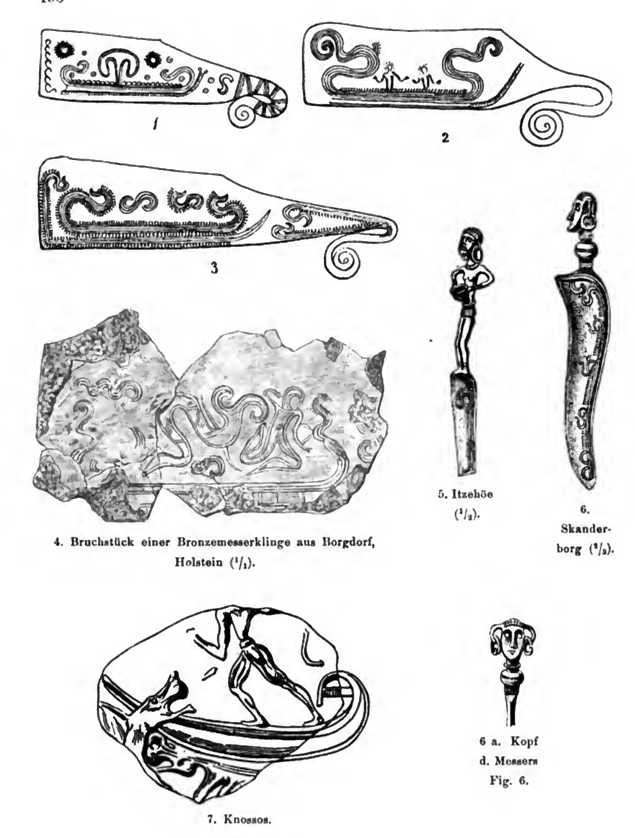
[2]) Une nouvelle interprétation des gravures de New-Grange et de Gavr'inis, L'Anthropologie XXIII (1912), 29—52.



Verzierte Tonschalen und Topfscherben aus Grabhügeln bei Ödenburg, Ungarn.

Nach L. Bella.

skandinaviens, d. h. wieder aus der ersten Hälfte des letzten Jahrtausends v. Chr., anreihen: Schiffe, Drachen, sogar Menschen, die aus überentwickelten Spiralmustern hervorgegangen sind. (Vgl. S. 198, Fig. 4. Die Darstellung scheint auf ein fremdes Motiv zurückzugehen, wie es der kretische Siegelstein S. 198, Fig. 7 zeigt.) Aber im ganzen ist auch dieser scheinbar so naheliegende Weg doch nur recht selten eingeschlagen worden. In den nachpaläolithischen oder alluvialen Zeiträumen der Vorgeschichte ist die Zierkunst, soweit sie von den Tongefäßen, später auch aus den Bronzefunden, bekannt ist, im weitaus größten Teile Europas durchaus bildarm oder bildlos, unver-



4. Bruchstück einer Bronzemesserklinge aus Borgdorf, Holstein (1/1).

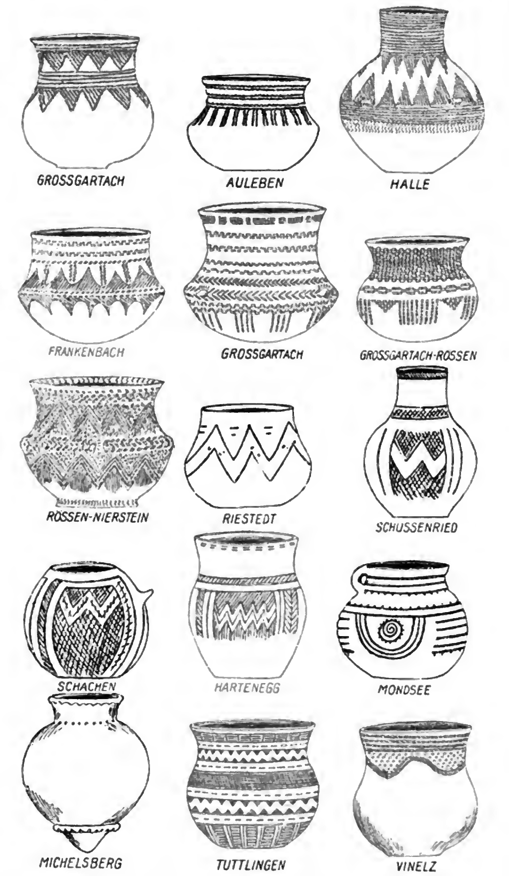
5. Itzehöe (1/2).

6. Skanderborg (2/3).

6 a. Kopf d. Messers Fig. 6.

7. Knossos.

Nordische Bronzemesser mit Schiffsornament (1—6) und kretischer Siegelstein aus Knossos (7).



Verschiedene Typen verzierter neolithischer Keramik aus Mitteleuropa.

Nach A. Schliz.

mögend oder ungeneigt zur bildlichen Darstellung selbst auf dem Wege der Schematisierung.

Die maßgebenden Neuschöpfungen der führenden Region lagen also nicht in der figuralen Bildnerei — weder in der freien, noch in der ornamental gebundenen —, sondern in der bildlosen Ornamentik. Sie stehen in Zusammenhang mit den Fortschritten der technischen Kultur, namentlich mit dem Besitz der Keramik und sodann mit der Verarbeitung der Metalle. In dieser Region zeigt das reine Ornament in verschiedenen Richtungen, besonders auch als Spiraldekoration, höchste Originalität und höchste Vollendung. (Vgl. die Proben gerad- und krummliniger neolithischer Tongefäßverzierung aus Deutschland, der Schweiz und Bosnien in den Abbildungen S. 199 und 201.) In mehreren neolithischen Gruppen findet sich auch schon die Vasenmalerei, die dem ganzen Westen und Norden fehlte. Dasselbe gilt von der Tonplastik. Alle diese Elemente, d. h. die wesentlichsten Charakterzüge der von mir so genannten Region des „Umlaufstiles" gelangten in der jüngeren Steinzeit entweder gar nicht in den Norden und den Westen oder sie verfielen einer eigentümlichen Umbildung. Dagegen erhielten sie sich im Süden und drangen von dort aus später nochmals, und zwar erfolgreicher, nach dem Norden vor. Die jüngere Steinzeit und die früheste Bronzezeit Skandinaviens kennen noch kein Spiralband; in der späteren Entwicklung bildet dieses dagegen eines der Hauptmotive der nordischen Dekoration.

Als Beispiele der äußersten westlichen Verbreitung, zugleich der tiefsten Degeneration, des Spiralmäanderornamentes geben wir S. 203, Fig. 1—4 einige neolithische Tongefäße aus Dolmen der Bretagne nach Déchelette, Manuel I, 557, Fig. 206, 1 und 7—9.[3]) Der „Rahmen-" oder „Flächenstil" mit den charakteristischen, von Spitzenzreihen („Wolfszähnen") eingefaßten, glatten Feldern hat seine Verbreitung nach denselben westlichen Gebiet erst in der Bronzezeit gefunden (S. 203, Fig. 5, 6).[4]) Déchelette bemerkt die Identität der beiden untengenannten Stücke mit einem solchen aus der Gegend von Mainz;[5]) er hätte aber den Typus östlich bis nach Syrmien verfolgen und auch nordische Parallelen anführen können. An diese frühbronzezeitliche Flächenstilkeramik des Westens schließt sich chronologisch sowie stilgeschichtlich, wenngleich mit veränderter Technik, jene mittelbronzezeitliche Töpferei mit feinen, tief eingestochenen und weiß ausgefüllten Zellenmustern,[6]) welche der genannte Autor genetisch an die Glockenbechergruppe knüpfen und unter die Stammformen der süddeutschen Hallstattkeramik rechnen möchte. Beides erscheint bis zu einem gewissen Grade berechtigt. Aber jene Gefäße mit tiefem Zellenornament sind häufig Henkelkrüge mit scharf abgesetztem, hohem, nach oben etwas erweitertem Halse und mit einem kleinen Schulterhenkel, also Typen, die wieder eher an östliche Formen erinnern — unter den neolithischen an die Kugelamphoren, unter den bronzezeitlichen an die Urnen des sogenannten Lausitzer Typus — als an die Formen der Glockenbechergruppe und der Hallstattperiode.

Der Weg, den die Spiralverzierung einschlagen mußte, um den Nordwesten Europas zu erreichen, ging von Mitteleuropa über Skandinavien, war also halb Land- halb Seeweg.

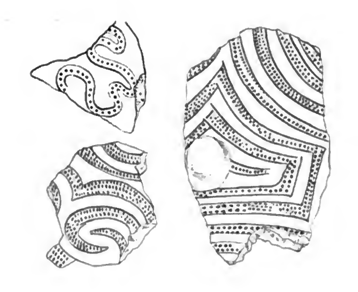
---

[3]) Dazu die kupferzeitlichen Stücke aus Höhlen des Gard, ebenda II, 378, Fig. 148, 1 und 2.

[4]) Vgl. die Tongefäße der frühen Bronzezeit aus Tumulis der Bretagne, a. O. II, 376, Fig. 147, 8 und 10; dazu aus Höhlen des Gard, ebenda 379, Fig. 149.

[5]) a. O. Fig. 147, 6.

[6]) a. O. II, 381 f., Fig. 150 f.



Topfscherben
aus der neolithischen Station
von Butmir bei Sarajevo (1/3).

Wir glauben nicht mehr, daß er ursprünglich von Ägypten ausging, eher von irgend einem derzeit unbestimmbaren Festlandgebiet im Osten Europas. Dagegen sind die verbundenen Voluten von New-Grange und anderen Steindenkmälern Irlands und des nördlichen Großbritannien, wie G. Coffey gezeigt hat und jetzt auch J. Déchelette nicht mehr bezweifelt, südskandinavischen Einflüssen aus der zweiten Stufe des nordischen Bronzealters zuzuschreiben.[7]) Anders als Déchelette muß ich jedoch über die hängenden konzentrischen Halbkreise der Steine von Gavr'inis urteilen. Sie stehen tief unter den Voluten von New-Grange und vielmehr auf einer Stufe mit dem krummlinigen Ornament der neolithischen Töpferei der Bretagne. Mit der Einführung der Spiraldekoration auf dem Seeweg nach Irland haben sie nichts zu tun.[8]) Die Verzierung der Metallwaren mit Spiralmustern, also die Anwendung dieser Dekoration auf den führenden Zweig der Schmuckindustrie, ist der Bronzezeit Englands und Frankreichs völlig fremd geblieben, was den auffallendsten Unterschied gegenüber der gleichzeitigen Ornamentik Skandinaviens und des östlichen Mitteleuropa bildet. Diese west- und nordwesteuropäische Zierkunst verharrt teils auf dem Niveau der ersten, noch spiralfreien Periode der nordischen Bronzezeit, teils in den Grenzen des spätneolithischen Rahmenstils und der Zonenschichtung der Glockenbecher mit ihren in den gleichen Horizontalbändern metopenartig wechselnden Motiven (vgl. S. 203, Fig. 7).[9])

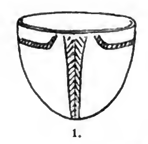
b) Die figurale Kunst.

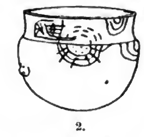
Aus vielen neolithischen und bronzezeitlichen Kulturgruppen sind figurale Arbeiten überliefert, plastische und zeichnerische Arbeiten in Ton, Stein, Bernstein und anderen Stoffen, zumeist nicht dekorativen, sondern religiösen, piktographischen oder ähnlichen Charakters. Sie finden sich hauptsächlich in drei bis vier Gebieten: einer Region der Tonplastik („Idolregion", dem führenden Gebiete der jüngeren Steinzeit), einer Region der Petroglyphen in West- und Nordeuropa und in der Region der osteuropäischen Glyptik. Der erste dieser Länderräume ist ein mittleres und vermittelndes Kontinentalgebiet, der letzte eine kulturrückständige Region fortdauernden

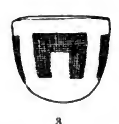
[7]) G. Coffey, New-Grange (Brugh na Boinne) and other incised tumuli in Ireland. The influence of Crete and the Aegean in the extreme West of Europe in early times. Dublin 1912. Mit seltsamer Logik behauptet gegen Coffey H. Schmidt (Prähist. Zeitschr. IV, 1912, 225) die selbständige Entstehung der irländischen Spiralgravierungen, indem er findet, „daß ihnen gewiß ganz andere Ideen zugrunde liegen als den skandinavischen oder ägäischen Ornamenten der Bronzezeit". Das bezweifelt wohl niemand, und Déchelette hat sogar die „Ideen" der nordwesteuropäischen Grabsteingravierungen glücklich rekonstruiert, soweit das möglich ist. Aber seit wann folgt aus einem veränderten Ideengehalt gleicher oder ähnlicher Formen allemal die selbständige Entstehung der letzteren? Und warum „muß man von der Voraussetzung ablassen, daß die europäische Spirale überall auf eine einzige Urquelle zurückzuführen sei?" Wenn sich nämlich dieser Sachverhalt doch immer wieder mehr oder minder klar herausstellt?

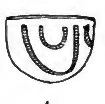
[8]) Déchelette (L'Anthropologie, a. O. 43 f.) meint: „de l'Irlande, la spirale gravée a certainement cheminé jusqu'à Gavr'inis, où elle apparaît comme une importation étrangère, absolument inconnue ailleurs dans toute la Gaule occidentale". Ich teile daher auch nicht die Folgerung Déchelettes, daß der Tumulus von Gavr'inis jünger sein müsse als die Einführung der Spirale in Irland.

[9]) Als Beispiele seien aus Déchelettes Manuel II angeführt: das Rasiermesser aus Mörigen, 265, Fig. 94, 4, dessen Dekor sich schon auf kupferbronzezeitlichen Tongefäßen aus Zypern findet, und der reichverzierte Knauf aus La Ferté-Hauterive, 298, Fig. 113, 1, (vgl. die Abbild. S. 203, Fig. 7), dessen geschichtete und quer gegliederte Ornamentbänder lebhaft an die besten Glockenbecher erinnern.


1.


2.


3.

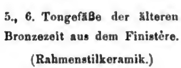

4.

1—4. Neolithische Tongefäße aus Dolmen der Bretagne (mit äußerst degenerierter Spiralmäanderverzierung).

Nach J. Déchelette.


5.


6.


5., 6. Tongefäße der älteren Bronzezeit aus dem Finistère.

(Rahmenstilkeramik.)

Nach J. Déchelette.




7. Hohler Bronzeknauf aus La Ferté Hauterive, Allier (1/2).

(Verzierung im Stil der Glockenbecher.)

Nach J. de Saint-Venant.

Geometrisch verzierte Arbeiten aus Frankreich.

(1—4 aus der jüngeren Steinzeit, 5—7 aus der Bronzezeit.)

Jägertums und Jägergeistes. Der Westen und der Norden sind dagegen peripherische und maritime Ländergebiete, zwischen deren einzelnen Teilen frühzeitig weitreichende Seeverbindungen bestanden haben.

Die „Idolregion" ist ein zusammenhängendes Territorium in Mitteleuropa, den angrenzenden Balkanländern und Westrußland. Im Südosten dieses Kontinentalgebietes hat man, vielleicht mit Recht, die Urheimat der älteren ägäischen Kultur gesucht. Später, nach dem Übergange der Führung auf die maritimen Gebiete, wird es vom ägäischen Kulturkreis weit überflügelt; aber es bleibt ihm doch allezeit nahe und erfährt seine Einwirkungen bis um die Mitte des letzten Jahrtausends stärker als andere Teile des Kontinentes. Es genügt, an die Tonfiguren aus Thrakien, Bulgarien, Serbien, Bosnien, Südungarn, Siebenbürgen, Rumänien, der Bukowina, Ostgalizien und Westrußland zu erinnern, die der jüngeren Steinzeit und den ältesten Metallperioden angehören,[10]) ferner an die plastischen und toreutischen Arbeiten des Hallstätter Kulturkreises bis zu den Situlen und Gürtelblechen der venetisch-ostalpinen Sphäre der ersten Eisenzeit. Man darf behaupten, daß hier, im östlichen Mitteleuropa, wo die Zeichnung auf Felswänden und losen Steinplatten gänzlich fehlt, während die Arbeiter in Ton und später in Bronze an Figurales, wenngleich in bescheidenem Umfang, ziemlich gewöhnt waren, etwas wie die Zersetzung des mit Ziernarben und Halsringen geschmückten weiblichen Idols, die Déchelette für den Nordwesten nachgewiesen hat, einfach nicht möglich gewesen wäre.

Willkommene Bestätigung dieser Ansichten bringt eine kürzlich in der Festschrift für Johann Reinhold Aspelin (Finska Fornminnes-Fören. Tidskr. XXVI, 21) erschienene vorläufige Mitteilung Björn Cederhvarfs über „Neolithische Tonfiguren von Aland", der Hauptinsel der gleichnamigen, geographisch zu Ostschweden, politisch zu Finnland gehörigen Inselgruppe. Hier fanden sich in dem jüngeren Teile einer Ansiedlung, welcher nach den Formen des Steingeräts dem Ende der Ganggräberzeit oder dem Anfange der Periode der Steinkistengräber, also dem Ende des 3. Jahrtausends v. Chr., angehört, ca. 100 Bruchstücke von einigen 60 teils männlichen, teils weiblichen Tonfiguren, vgl. S. 205, Fig. 1, 2 (a. O. Taf. III—VII), die der Berichterstatter unter allen bekannten mehreren von

---

[10]) Bekanntlich sind diese Einzelfiguren, sofern ihr Geschlecht feststellbar ist, mit geringen Ausnahmen weiblich; um so merkwürdiger ist das Vorkommen hermaphroditischer Tonidole in dem bronzezeitlichen Pfahlbau von Ripač bei Bihać in Bosnien (Wissensch. Mitt. aus Bosn.-Herzeg. XII, 1912, Taf. IV, 1 und 3). Auch eine Tonfigur aus dem bronzezeitlichen Pfahlbau von Grésine im See von Bourget (Déchelette, Manuel I, 602, Fig. 238), scheint hermaphroditisch gebildet zu sein, während das Figürchen aus der Grotte Nicolas (ebenda 603, Fig. 239) sicher männlich ist. Eine religionsgeschichtliche Erklärung hermaphroditischer Idolbildungen aus der Bronzezeit, d. h. nach langer Vorherrschaft oder Alleinherrschaft weiblicher Gestalten in diesem Vorstellungskreise, liegt sehr nahe. Doch sei darüber nur soviel bemerkt, daß jenen Zwitterwesen wahrscheinlich kein tieferer Sinn zugrunde liegt, als daß man beim Übergange von weiblichen zu männlichen Vorstellungen der Gottheit die Attribute des Mannes einfach auf die altübliche Darstellung des Weibes übertrug, ohne diese sonst zu verändern. Möglicherweise geschah dies mit Bewußtsein und Absicht, in einem scheuen Schwanken, das bei kultlichen Äußerungen auch sonst (Namengebung usw.) vorkommt. Kürzlich sind auch in Schipenitz, Bukowina, männliche Tonfiguren der ukrainischen Kulturgruppe gefunden worden; doch sind sie in der letzteren immerhin Seltenheiten. (Die zweigeschlechtigen Tonidole von Ripač sind oben S. 53, 1, Fig. 1—4 abgebildet.)



Bruchstücke neolithischer Tonfiguren von der Insel Åland, $^3/_4$.

Nach B. Cederhvarf.

Butmir am meisten ähnlich findet. Die Übereinstimmung betrifft sowohl die Gesamtform als auch Halsschmuck und Haartracht. Doch sind die Figürchen nicht etwa aus einer südlichen Erzeugungsstätte importiert, sondern sicherlich im Norden selbst angefertigt worden. Das bezeugen die stilistischen Übereinstimmungen mit Bernsteinschnitzereien der osteuropäischen Kunstregion, namentlich die Verzierung der Gesichter mit Gruppen paralleler Punktreihen. Die gleichzeitige Gefäßkeramik zeigt nahe Verwandtschaft mit der finnländischen Kammkeramik, während die Töpferei des älteren Ansiedlungsplatzes mit der ostschwedischen übereinstimmt. So weit nördlich reicht also nach dem momentanen Stande unseres Wissens die östliche Idolregion. So nahe tritt sie, von Finnland her, an Südskandinavien heran. Cederhvarf denkt an einen „von den Donauländern ausgegangenen Kultureinfluß, der vielleicht über Schlesien und Preußen die Alandsinseln erreicht hat". Aus künftigen Funden wird sich ergeben, ob nicht ein weiter östlich liegender Weg der Ausbreitung anzunehmen ist.

In der jüngeren Steinzeit und der frühesten Metallzeit Südskandinaviens fehlt die Plastik sonst vollständig. Dies bildet eines der nicht wenigen

charakteristischen Unterscheidungsmerkmale zwischen dieser Kultur und der sonst viel tiefer stehenden „arktischen“ Steinzeit Nord- und Osteuropas. Wir wissen nicht bestimmt, worauf der Besitz einer Kleinplastik (neben naturalistischen Felsenzeichnungen, wieder Tierbildern) bei den „Arktikern“ beruht: ob auf einer Wirkung der Wirtschaftsform oder auf Einflüssen, die der arktische Kulturkreis vom Osten her empfangen hat? Aber wir glauben zu sehen, worauf sich das Fehlen der Plastik bei den so hochkultivierten Erbauern der Dolmen und Steinkistengräber gründet; es fehlte ein genügend starker Einfluß aus der „Idolregion“ des Ostens und des Südens. Sobald dieser Einfluß, am kenntlichsten durch die Übertragung der Spiraldekoration, einsetzt, haben wir auch den „Sonnenwagen“ von Trundholm (s. Abbild. S. 207), dessen Pferdefigur ebensogut in Griechenland gefunden sein könnte.

Déchelette hat in dem Abschnitt über „den Ursprung des neolithischen Idols“ seines Manuel I, 599, zwar natürlich auch bemerkt, daß das „ägäische Idol“, wie er es nennt, in Skandinavien nicht vorkommt. Er steht aber nicht an, das Augenornament auf einer Anzahl dänischer Vasen (vgl. S. 208, Fig. 1, 2) mit ähnlichen Bildungen auf westfranzösischen, spanischen und troischen Tongefäßen in historischen Zusammenhang zu bringen.[11]) Nach seiner Ansicht wanderte dieser Typus langsam von Kleinasien um die westlichen Küsten Europas herum nach der Ostsee. Wenn man jenen Zusammenhang zugibt, liegt es wohl näher, den betreffenden Einfluß von der östlichen oder kontinentalen Zone der Idolregion ausgehen und auf dem Landwege nordwärts wirken zu lassen, obwohl das Augenornament in der neolithischen Keramik jener Zone nur vereinzelt vorkommt. Symbolische Zeichen und Abkürzungen, zu denen das Augenpaar gehört, hat der Norden auch sonst mit anderen Regionen Europas gemein, und ich lasse es hier gerne dahingestellt, ob und in welcher Weise dabei konkrete historische Zusammenhänge waltend zu denken sind. Dagegen scheint mir Déchelettes Zusammenstellung des Sonnenwagens von Trundholm mit der punktierten Zeichnung einer silbernen Tänie aus einem spätprämykenischen Grabe auf Syros (a. O. II, S. 416) ziemlich schlagend und für die Annahme ägäischer Einflüsse auf Südskandinavien bekräftigend. Doch stehen für diese vorgeschrittene Zeit solche Einflüsse ohnehin außer Zweifel. Es erscheint nur wieder methodisch beachtenswert, daß wir die brillante plastische Ausführung, wohl sicher eine nordische Arbeit, aus dem sekundären Gebiet, die roh schematische, rein dekorative Punktzeichnung aus dem Ursprungsgebiet besitzen. Auf solche Zufälligkeiten der Überlieferung muß man immer gefaßt sein.

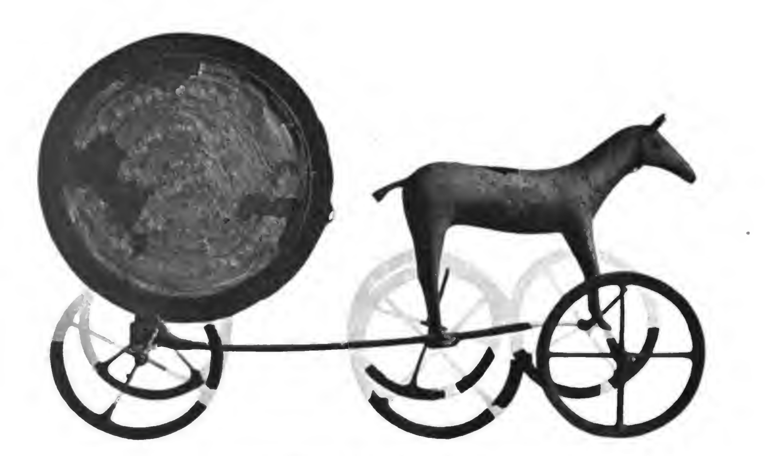
3. Die peripherischen Regionen.

I. Die Glyptik im Westen und Norden.

a) Peripherische Verbreitung.

Die Bau- und Bildkunst im anstehenden Fels und im losen, beweglichen Stein haben eine nahezu gemeinsame peripherische Verbreitung im vorgeschichtlichen Europa. Die Länder, in denen die ältesten Petroglyphen

[11]) Nach S. Müller, Nord. Altertumskunde I, 162 f., stammen gegen zwei Dutzend steinzeitliche Tongefäße (niedrige und weitmündige schüsselförmige Töpfe) mit Gesichtsandeutungen aus Fünen und Seeland samt den umherliegenden Inseln sowie aus Schonen, keines jedoch aus einem anderen Gebiete Skandinaviens. Die Augen sind konzentrische Kreise, die Brauen bogenförmige, gestrichelte Wülste; andere Gesichtsteile (Mund, Nase) sind nicht gebildet, doch ist zuweilen eine Art Gesichtsfläche abgegrenzt.



Der „Sonnenwagen“ von Trundholm auf Seeland.

Nach S. Müller.

(Bronze, 60 cm lang. Die Vorderseite der „Sonnenscheibe“ ist mit Gold plattiert, Hals und Kopf des Pferdes mit Gravierung verziert, die Augensterne mit Harz eingelegt, der Leib hohl, der Schwanzstummel eine Dülle zum Einstecken eines Haarbüschels o. dgl.)





1. Insel Moën.



2. Årby.

1. und 2. Augenornament auf neolithischen Tongefäßen Skandinaviens ($^1/_4$).
Nach J. Undset.



3. Dänemark ($^1/_4$) mit Schnurverzierung.



4. Rhodus ($^1/_4$) mit aufgemalter Verzierung.

3. und 4. Ähnlich geformte und verzierte Gefäße aus Dänemark und Rhodus.
Nach S. Müller.

und Steinbauten vorkommen, liegen in verschiedenen Teilen des Kontinents, aber sämtlich an Meeresstrecken, in denen frühzeitig Seefahrt getrieben wurde. Diese sind: das Ägäische Meer (mit der vormykenischen Marmorplastik der sogenannten Inselfiguren, den mykenischen Grabstelen usw.), die Adria (mit den Grabsteinen von Novilara, den voretruskischen Stelen von Bologna und den Skulpturen von Nesactium in Istrien), das westliche Mittelmeerbecken (mit den Menhirstatuen Liguriens und Südfrankreichs, den ligurischen Felsenzeichnungen, den Flachidolen und anderen Steinfiguren Maltas, Spaniens und Portugals), der Atlantische Ozean (mit den skulpierten Domensteinen der Bretagne und den Steinzeichnungen der britischen Inseln), die Ostsee (mit den Stein- und Felsenzeichnungen Südskandinaviens). In diesem Halbkreis von Meeresräumen, der den Kontinent von drei Seiten umschließt, sind auch die ältesten Steinbauwerke kyklopischen oder megalithischen Charakters, teils Befestigungen, teils Grab-





2. Ton, 4·5 cm hoch.
Nach Alb. Mayr.



1. Kalkstein. (Der Torso mißt 40 cm Höhe und hat in der Hüftengegend 75 cm Umfang. Der fehlende Kopf war aus einem zweiten Stücke angesetzt.)
Nach Zammit, Peet und Bradley.

3. Alabaster, 6·5 cm hoch.
(2 Ansichten einer Figur.)
Nach Alb. Mayr.

Weibliche Idolfiguren aus dem Hypogäum von Hal-Sâflieni auf Malta.

bauten, verbreitet. Das tiefere Binnenland, der kontinentale Kern Europas, namentlich das ganze Donaugebiet, ist vollkommen leer und frei von beiden Arten der Steinbenützung.

Die Petroglyphen und Steinskulpturen des Alluviums gehören verschiedenen prähistorischen Zeiten an: die rohen kleinen Idole, die Dolmenzeichnungen und die meisten Menhirstatuen der ausgehenden jüngeren Steinzeit, die ligurischen Felsenzeichnungen und die ägäischen Inselfiguren

der älteren Bronzezeit, die mykenischen Grabstelen und die nordischen Felsenzeichnungen der jüngeren Bronzezeit, die Grabstelen von Novilara, Bologna, Nesactium der ersten Eisenzeit. Die Steinbildwerke des ägäischen und des adriatischen Kulturkreises sollen in anderem Zusammenhang Betrachtung finden. Die übrigen liegen auf dem Rundweg zwischen Malta und Skandinavien.

b) Stein- und Tonfiguren von Malta.

Auf der Insel Malta sind spätneolithische und früh-metallzeitliche Steinbauwerke, Steinfiguren und keramische Reste (Topfscherben und Tonfiguren) zahlreich erhalten, und überall zeigen sich Anschlüsse an Nordafrika, an ost- und westmittelländische Gebiete Europas, ohne daß die maßgebenden Beziehungen mit Sicherheit zu bezeichnen wären, da das kleine Eiland doch keine selbständige Kunstentwicklung besessen haben kann. Wenn die prämykenische Marmorplastik Griechenlands an die afrikanische Kunst oder kurzweg an Negerkunst erinnert, so gemahnen die weiblichen Kalkstein-, Alabaster- und Tonfiguren von Malta (s. Abbild. S. 209, 1—3) — nackte, unförmlich beleibte, stehende oder auf dem Boden sitzende Gestalten, meist recht klein, doch einzelne bis 40 cm hoch, aus den Kultstätten von Hagiar-Kim, Hal-Sâflieni usw.[12]) — gleicherweise an altägäische wie an afrikanische Kunst. Die griechischen „Inselfiguren“ (vgl. S. 60, Fig. 7—9) sind wohl nur selten so unförmlich dick, gewöhnlich schlanker, wie es der Sägearbeit in Marmor leichter fiel als in dem schlechteren Kalkstein von Malta. Doch haben auch jene zuweilen separat gearbeitete und aufgesetzte Köpfe wie die Malta-Figuren. Auch mit den aus der Kupferzeit Oberägyptens erhaltenen Steinfigürchen nackter, teils stehender, teils sitzender, stark beleibter Frauen[13]) stimmen die Malta-Figuren nicht genau überein. Es ist wieder nur eine allgemeine Ähnlichkeit vorhanden, welche die gleiche Richtung des Kults und eines barbarischen Geschmacks an übertriebenen Körperformen bezeugt. Diesen bekunden, in künstlerisch etwas höher stehenden Arbeiten, die Tonfigürchen ruhender Frauen aus dem Hypogäum von Hal-Sâflieni (S. 211, Fig. 1 und 2),[14]) deren Tracht mit nacktem Oberleib und unten gefälteltem Rock einerseits an mykenische, andererseits an afrikanische Frauentracht erinnert. Eine so natürliche Ruhestellung wie bei der besser geratenen Schläferin kommt in der prähistorischen Kunst mit Ausnahme der mykenischen nicht vor. Auch in der rohen Bildung der stehenden weiblichen Nacktfiguren verrät sich doch einige Naturbeobachtung, und in der Rückansicht ist die Ähnlichkeit (z. B. der einen Alabasterstatuette von Hal-Sâflieni, S. 209, Fig. 3) mit dem paläolithischen Kalksteinfigürchen von Willendorf (s. oben, S. 121, 1) überraschend, wenn auch nicht erfreulich,

[12]) Die Literatur soll später angeführt werden.

[13]) Flinders-Petrie, Nagada and Ballas, Taf. VI 1—3.

[14]) A. Mayr, Die Insel Malta im Altertum 1909, 46 f., Fig. 10, 11, besser im 2. Report über die Kleinfunde und die Schädel von Hal-Sâflieni, Malta 1912, Taf. II—V.



Fig. 1 (9 cm lang).





Fig. 2 (12 cm lang).

Tonfiguren bekleideter ruhender Frauen, aus dem Hypogäum von Hal-Sâflieni auf Malta.
Nach Zammit, Peet und Bradley.

wobei an direkte Beziehungen zwischen diesen Bildwerken doch nicht zu denken ist. Die Sitzfiguren, besonders eine tönerne aus Hal-Saflieni (S. 209, Fig. 2), zeigen eine ebenso fatale Ähnlichkeit mit ostrumelischen Sitzfiguren aus Grabhügeln, die vielleicht aus derselben Zeit stammen. Der Einfluß einer afrikanischen Rasse und ihres Kunstgeschmacks, den man ja auch für die Frauenbilder der Aurignac-Periode in Anschlag gebracht hat, läßt sich auf dem halbafrikanischen Boden Maltas kaum von der Hand weisen. Über die Maltaplastik urteilt Alb. Mayr: „Wenn hier nicht alles auf ägäischen Einfluß zurückgeht — und diesem wird man wohl nur eine beschränkte Wirksamkeit zuerkennen dürfen —, so müssen diese Figuren einer von Afrika gekommenen Anregung ihre Entstehung verdanken. Denn dorthin weisen mehrere ihrer Eigentümlichkeiten; aus Sizilien und Italien ist aber bis jetzt nichts Ähnliches bekannt geworden“ (l. c. S. 62).

c) Iberische Idolplastik.

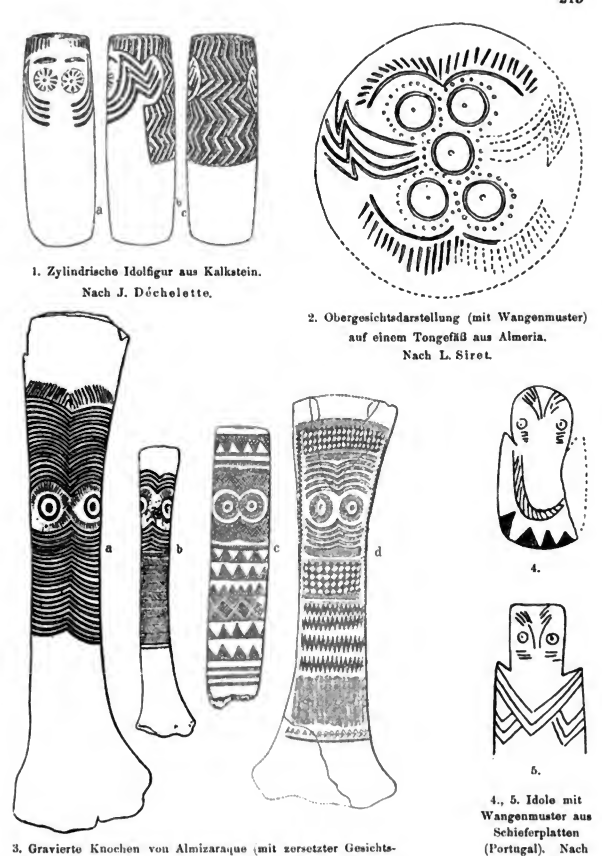
In dem Meerraum zwischen Italien und Spanien liegen Sardinien und die Balearen, jenes sowie diese ausgezeichnet durch ihre kyklopischen Steinbauwerke. Aus der Nekropole von Anghelu Ruju bei Alghero auf Sardinien stammen plastische Figuren, die mit den ägäischen Inselfiguren Verwandtschaft zeigen.[15]) Ferner errichtete man zuckerhutförmige Steine bei den sog. „Gigantengräbern“ Sardiniens. Diese Steine sind zuweilen durch Brüste als weiblich bezeichnet.

So liegt in Tamuli auf Sardinien, anderthalb Reitstunden westlich von Macomer, ungefähr in der Mitte der Insel, ein Komplex von Denkmälern, den ich im Jahre 1892 besuchte. Ich fand denselben ziemlich verschieden von der Ansicht und der Planskizze, welche Lamarmora[16]) gibt. Dicht am Fuße des kleinen Erdhügels im Felsterrain, den der alte kyklopische Turm krönt, liegen fünf ebenso fest aus Trockenmauerwerk erbaute, länglich-viereckige Grabkammern mit flachgewölbter Decke und kleinem, oben von einer mächtigen Platte bedecktem Einschlupf. Sie sind mit wechselnder Orientierung in einer dichten Gruppe nahe dem Aufgang zum Tor des Nuraghs angelegt und fehlen auf dem Bilde Lamarmoras, können jedoch nicht später erbaut sein; denn sie unterscheiden sich als bombenfeste altersgraue Bauwerke echt kyklopischer Konstruktion durchaus von dem neuen Mauerwerk, welches Hirten hier ebenfalls aus trockenen Bruchsteinen mehrfältig angelegt haben. Etwa fünfzig Schritte davon im ebenen bebauten Terrain stehen in einer geraden Reihe sechs zuckerhutförmige Steine von zirka 1·50 m Höhe. Die drei rechts befindlichen haben Frauenbrüste, die drei anderen sind vollkommen glatt. Hinter diesen Steinen erheben sich auf Lamarmoras Bilde zwei Bauwerke, bestehend aus je einem Hemizykel, einer Allée couverte und einer höheren Nische am rückwärtigen Ende. Von diesen Bauten habe ich nichts mehr angetroffen, und es ist möglich, daß sie bei der Errichtung der Trockenmauer, welche das Grundstück jetzt umzieht, zerstört worden sind. Wie dem aber auch sei, so finden wir, daß hier unter dem Schutz eines kyklopisch befestigten Stammhäuptlings- und Priestersitzes — denn das sind die Nuraghen wohl einst gewesen — Gräber und eine Reihe schematischer Götterbilder errichtet waren.

---

[15]) A. Taramelli, Memnon II, 10, Taf. III 2. Unsicheren Alters sind die primitiven Felsenbilder von Sulcis, ein Wagen und eine menschliche Figur: Taramelli, BpI. 1906, 78.

[16]) L. c., Taf. III, Fig. 1 und 1 bis; wiederholt von Perrot-Chipiez, IV, S. 47, Fig. 32 und S. 55, Fig. 36.



1. Zylindrische Idolfigur aus Kalkstein. Nach J. Déchelette.

2. Obergesichtsdarstellung (mit Wangenmuster) auf einem Tongefäß aus Almeria. Nach L. Siret.

3. Gravierte Knochen von Almizaraque (mit zersetzter Gesichtsdarstellung). Nach L. Siret.

4.

5.

4., 5. Idole mit Wangenmuster aus Schieferplatten (Portugal). Nach J. Déchelette.

Neolithische Idolfiguren u. dgl. von der iberischen Halbinsel.

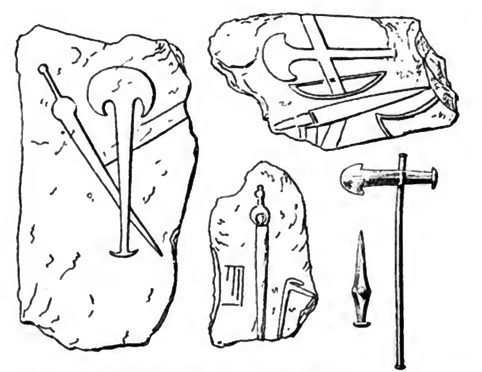
Auf der iberischen Halbinsel finden sich einige Klassen meist kleiner Bildwerke von naher Verwandtschaft teils mit ägäischen Idolen, teils mit Steinbildwerken und Petroglyphen der atlantischen Küstenländer, weshalb man sie als Bindeglieder zwischen dem Südosten und dem Nordwesten Europas betrachtet. Es sind, wie Déchelette nachwies, Darstellungen der weiblichen Gestalt, inspiriert von einem ägäischen Prototyp, aber meist schematisiert und häufig auf die obere Gesichtshälfte, die Augenregion, reduziert. Das häufige Vorkommen dieser Bilder an Gräberstätten legt es nahe, in ihnen eine primitive Todesgottheit zu erkennen, deren Kult manchmal mit dem des Beiles verknüpft war.[17]) (Vgl. die Bilder S. 213.) Aus Spanien-Portugal gehören hieher: geigenkastenförmige Idole ohne Arme (z. B. von El Garcel, Spanien), ganz ähnlich solchen von Hissarlik-Troja (1.—2. Stadt), aus Stein, wie diese; ähnliche Schiefer- und Alabasterplatten mit Andeutungen der Arme; Kegelstutze mit Augen und weiblichen Brüsten; gravierte und bemalte Tierphalangen; gravierte Kalksteinzylinder und Schieferplatten, die einen mit streng geometrischer Darstellung eines Frauenkopfes mit Wangenmuster ohne Mund und Nase (Spanien), die anderen mit abgesetzten Schultern und Horizontalstrichen (Tätowiermustern) unter den Augen (Portugal); Röhrenknochen von Almizaraque (Provinz Almeria), mit fein gravierten geometrischen Mustern, in deren Mitte sich ein Augenpaar befindet; eine Tongefäßzeichnung von Milares, Provinz Almeria, mit von Brauen überwölbten Augenpaaren und Wangenmustern. Aus Almizaraque stammt ferner eine weibliche Alabasterfigur (Torso) mit punkttiertem Geschlechtsdreieck, aus Dolmen von Alvao, Portugal, ein Paar rohe weibliche Steinfiguren mit Brüsten.[18]) Soweit das Alter dieser Funde bekannt ist, gehören sie der jüngeren Steinzeit an. Déchelettes Vermutung,[19]) man habe nach dem Bekanntwerden der Metalle die alten Typen in Holzschnitzerei ausgeführt, weshalb sie sich aus späterer Zeit nicht erhalten konnten, scheint wenig stichhältig.

Aus der älteren Bronzezeit Portugals stammen die Bruchstücke skulpierter Grabkammerdecken aus Schieferplatten, die in einiger Zahl im Distrikt von Beja angetroffen wurden (S. 215, Fig. 1). Sie lagen über Skelettgräbern und sind mit Waffendarstellungen geschmückt, also Dokumente der auch sonst bezeugten mittelländischen Hoplolatrie.[20]) Das besterhaltene Exemplar aus einem Tumulus bei S. Tiago de Cacem in der portugiesischen Provinz Estremadura[21]) ist 1·16 : 0·65 m lang und breit, bei 0·55 m Stärke. Die Darstellung zeigt, gekreuzt, wie als Beigaben hingelegt, ein schmales kurzes Stichschwert und eine übergroße Beilklinge mit halbmondförmiger Schneide und hammerförmigem Knauf. Dieselben Waffenformen der frühen Bronzezeit finden sich auf den Plattenfragmenten im Museum von Beja. Ligurische und nordische Felsenzeichnungen liefern weitere Zeugnisse der Waffenverehrung, besonders des Beilkultus in der Bronzezeit; andere finden sich in der Klasse der Menhirstatuen und der bretagnischen Dolmenzeichnungen. Die verhältniswidrige Größe der

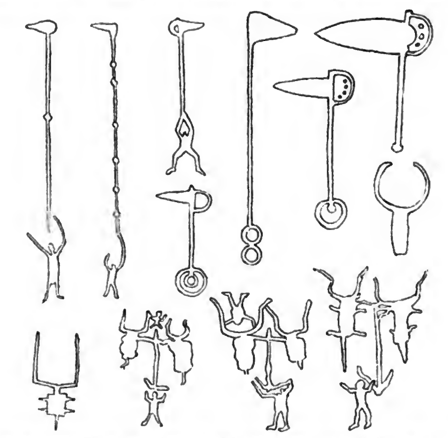
[17]) Déchelette, Manuel I, Kap. X; L'Anthr. XXIII, 1912, 29 ff.; G. H. Luquet, Les représentations humaines dans le néolithique Ibérique, Revue des études anciennes 1911, 436.

[18]) Diese Funde sind meist durch die Ausgrabungen der Brüder Siret gewonnen. Behandelt sind sie in mehreren Arbeiten von L. Siret, ferner von G. Wilke, Südwesteuropäische Megalithkultur und ihre Beziehungen zum Orient 1912, 119—128.

[19]) Essai sur la chronologie préhist. de la péninsule Ibérique 1909, 31.



1. Darstellung iberischer Waffen auf gravierten Grabdeckplatten der frühen Bronzezeit Portugals. Nach J. Leite de Vasconcellos.
(Rechts unten zum Vergleich eine bronzene Zeremonialaxt aus Kersoufflet, Bretagne.)



2. Felsenzeichnungen aus der Umgebung des Monte Bego beim Col di Tenda, Ligurien. Nach Clarence Bicknell.

Westeuropäische Stein- und Felsenzeichnungen.

Axtklingen auf einigen portugiesischen Grabsteinplatten deutet auf ein Zeremonialgerät. Tatsächlich gab es solche übergroße, zum wirklichen Gebrauch nicht taugliche Zeremonialäxte. Ein Exemplar der frühesten Bronzezeit aus Kersoufflet in der Bretagne hat dieselbe Form der Klinge wie die portugiesischen Axtbilder und einen ganz aus Bronze gegossenen Stiel.

d) Ligurische Felsenzeichnungen.

An mehreren Stellen einer rauhen Berggegend in der Umgebung des Monte Bego, unfern des die ligurischen von den Seealpen scheidenden Col di Tenda, befinden sich auf anstehenden Felsen und losen Gesteinblöcken zahlreiche Zeichnungen, die schon lange die Aufmerksamkeit der Archäologen auf sich gezogen haben.[22]) Sie liegen in den Tälern von Meraviglie, Fontanalba, Valmasca und Valauretta, in Seehöhen von 1900 bis 2000 m, also bis dicht unter die sommerliche Schneegrenze und nicht in Verbindung mit alten Wohnplätzen. Doch reichte die Bodenkultur in diesen Gegenden einst, nach dem Zeugnis alter Terrassierungen, bis zur Seehöhe von 1900 m empor.

Bezeichnet wurden senkrechte, schräge und wagrechte Steinflächen mit Figuren, deren Umrisse nicht eigentlich graviert, sondern mit einem stumpfen Instrument (Hammer oder Pickel, vermutlich aus Stein) flach (ca. 0·1—0·3 cm tief) und rauh eingehauen sind. Nach Bicknell beträgt deren Zahl ungefähr 7000, die Höhe der Figuren 5—176 cm; doch sind die kleineren, wenn auch nicht die kleinsten, viel zahlreicher als die größeren und größten.

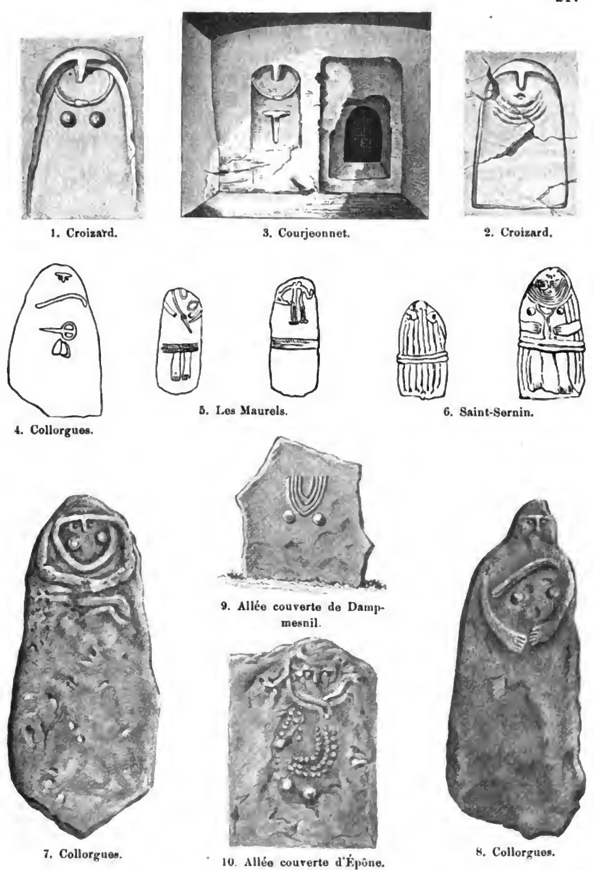
Es sind Arbeiten eines ligurischen Stammes, der Viehzucht und Ackerbau trieb und dem Waffenkult huldigte. Dieser Stamm besaß nach dem Zeugnis jener Bildwerke Pflüge, Pflugochsen, Karren, Sicheln, Dolchstäbe, Kurzschwerter, Lanzen; besonders häufig sind Rinder dargestellt, frei oder paarweise vor den Pflug gespannt, sowie Rinderköpfe mit mächtigem Gehörn. Hinter dem Pflug sieht man oft den Ackersmann, vor den Rindern den kleinen Führer des Gespanns. Der Deutlichkeit wegen sind die Pflüge und Rinder in der Daraufsicht oder Vogelschau, die Männer dagegen von der Seite dargestellt. (Deshalb erscheint die Deutung einer Figur als seitlich gesehener Karren, von dessen beiden Rädern nur eines sichtbar wäre, zweifelhaft.) Die Dolchstäbe werden oft von Männern mit beiden Händen hoch emporgehalten und sind doppelt bis viermal so lang als die Träger, die Klingen fast ebenso lang wie diese. Die auch in den Felsenzeichnungen der Bretagne, Nordfrankreichs und Südskandinaviens beliebten Umrisse von

---

[20]) J. Leite de Vasconcellos, O Archeologo Português, Lissabon 1906, S. 79. — Derselbe, Religiões da Lusitania III, 1909, 4.

[21]) Leite de Vasconcellos, O Archeologo Português, Lissabon 1908, 300, Fig. 1.

[22]) Déchelette, Manuel II, 1. 493, Note 2, verzeichnet die Literatur, die schon 1650 mit lokalgeschichtlichen Arbeiten beginnt und seit 1877 wissenschaftlichen Charakter besitzt. Die meisten Untersuchungen über den Gegenstand verdankt man (seit 1897) dem Engländer Clarence Bicknell.


1. Croizard. 3. Courjeonnet. 2. Croizard.

4. Collorgues. 5. Les Maurels. 6. Saint-Sernin.

7. Collorgues. 9. Allée couverte de Dampmesnil. 10. Allée couverte d'Épône. 8. Collorgues.

Neolithische Steinbildwerke in Frankreich.

Paaren menschlicher Füße fehlen nicht. Darunter mengen sich Kreis- und Radfiguren, Spiralen, fenster- und gitterförmige Zeichen und andere Motive, in denen man Sonnensymbole oder Darstellungen von Gerätschaften erblickt hat. Religiöse oder sinnbildliche Bedeutung wird man diesen Petroglyphen nicht absprechen können. Ihre Entlegenheit von den Pflegestätten des Feldbaues und der Viehzucht deutet darauf hin, daß man zu Kulthandlungen und den entsprechenden Kunstdarstellungen die Einsamkeit der Bergwildnis aufsuchte, wo die Gottheiten thronend gedacht wurden.

e) Menhirstatuen in Italien und Frankreich.

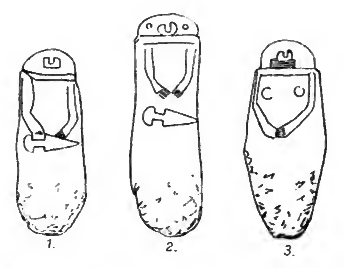
Eine besondere Klasse von Steinbildwerken, deren Vorkommen sich auf die Gebiete am Golf von Genua und am benachbarten Löwengolf beschränkt, bilden aufgerichtete große Steinplatten oder Steinblöcke mit viel mehr zeichnerischer als plastischer Wiedergabe der menschlichen Körperformen, besonders des Gesichtes und des Oberleibes, und einiger attributiver Bestandteile der Tracht. (Vgl. S. 217, Fig. 4—8 und S. 51, Fig. 3.) Es sind zweifellos Werke von religiöser und sepulkraler Bedeutung aus dem Ende der Steinzeit und den frühesten Metallperioden. Die Mehrzahl der Bilder ist als weiblich, die Minderzahl als männlich gekennzeichnet. Ihre Höhe beträgt über 1 bis über 2 m. Die meisten und ältesten sind aus Südfrankreich bekannt, eine geringere Zahl jüngerer Werke aus der Provinz Genua. Demnach sind die ersteren voranzustellen.[23])

Im Departement Gard am rechten Ufer der unteren Rhône stammen fünf Menhirstatuen aus spätneolithischen Ganggräbern. Sie sind weiblich, äußerst roh und tragen auf der Brust als Attribut die Darstellung eines bumerangförmigen Hackenstabes. In einer zusammenhängenden Gebirgsgegend der Cevennen, westlich vom Gard, in den Departements Aveyron, Tarn und Hérault, fand Abbé F. Hermet dreißig Menhirstatuen, die in der Erde gebettet waren und bei Feldarbeiten zum Vorschein kamen. Ihre Zeitstellung ist also unsicherer, doch sind sie gewiß nicht viel jünger als die vorigen. Die Ausführung beschränkt sich nicht auf die Vorderseite des Steines und die oberen Teile, sondern erstreckt sich bis zur Leibesmitte und noch weiter hinab, sowie auf die Rückseite des Steines; auch ist sie weniger flach. Vom Gürtel hängen die Beine dergestalt herab, daß man sie für befranste Gürtelenden halten konnte. Déchelette unterscheidet zwei Typen: 1. einer weiblichen mit deutlich angegebenen Brüsten.

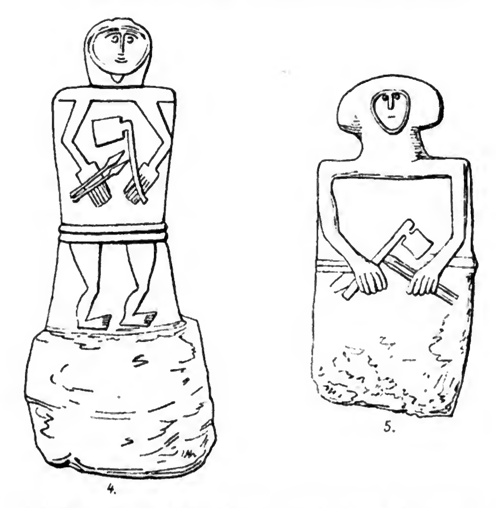
Das reichste Beispiel ist die Statue von Saint-Sernin (Aveyron, S. 217, Fig. 6); sie hat Arme und Beine, einen Gürtel, der einen über den Rücken herabhängenden, aber die Vorderseite des Körpers unbedeckt lassenden Mantel zusammenzuhalten scheint, Brüste, dazwischen einen gabelförmigen Gegenstand, darüber einen mehrreihigen Halsschmuck und auf beiden Wangen eine (in dieser Gruppe, sowie in anderen gleichzeitigen Frauenbildwerken häufig vorkommende) horizontale Tätowierung oder Gesichtsbemalung.

---

[23]) Literatur bei Déchelette, Manuel I, 587 f. und F. Hermet, Cipr., Genf 1912, II, 15, Anmerkung 1.



1.—3. Menhirstatuen der frühen Bronzezeit aus Fivizzano bei Spezia.



4. 5. Kriegergrabsteine der ersten Eisenzeit aus Villafranca im Val di Magra ($^1/_{12}$).

Grabsteine der Bronze- und ersten Eisenzeit aus Ligurien.

Nach U. Mazzini.

2. einer männlichen (?) ohne Andeutung der Brust, dagegen mit einer von der rechten Schulter zur linken Hüfte laufenden Schärpe, in deren Mitte sich ein Ring befindet. Die Deutung einiger Beizeichen ist noch nicht gelungen. (Vgl. S. 217, Fig. 5.)

Jünger als diese französischen Menhirstatuen sind neun stilistisch ähnliche, 0·60—1·20 m hohe Bildwerke, die bei Fivizzano unweit Spezia in der Provinz Genua in einem wahrscheinlich künstlichen Erdhügel bis auf ein Stück noch nebeneinander aufrecht stehend angetroffen wurden (S. 219, Fig. 1—3).[24]) Der Hügel ist vielleicht über alte Brandgräber aufgeschüttet worden, um die einst freistehenden ziemlich dünnen Grabsteine zu bergen. Übereinstimmend mit den französischen Bildsäulen ist die Haltung der Arme, die T-förmige Darstellung der aus Nase und Brauenbogen bestehenden Gesichtspartie (zu deren beiden Seiten auf einigen Exemplaren noch Augenpunkte hinzugefügt sind), an einem Stück auch die Tätowierung des Untergesichts. Abweichend ist die Trennung des Kopfes vom Rumpfe durch einen wagrechten Abschnitt und das Fehlen anderer Beizeichen als der Brüste bei weiblichen und quersteckender dreieckiger Dolche mit halbkreisförmigem Knauf bei den männlichen Figuren.

Die Beschränkung der Skulptur auf die obere Hälfte der Vorderseite des Steines (das Fehlen der Gürtel und Beine) haben diese Stücke mit denen des Gard gemein, die auch die nächsten auf dem Boden Frankreichs sind. Mit den Dolchen sind zweifellos solche aus Bronze gemeint, wie bei den ebenso getragenen Dolchen der Tonfiguren von Petsofà auf Kreta. Im gleichen Gemeindegebiet fanden sich an verschiedenen Punkten noch fünf andere menschenförmige Stelen ähnlichen Charakters, zum Teil mit Anzeichen viel geringeren Alters (S. 219, Fig. 4 und 5). Auf einer derselben befand sich eine (vielleicht erst nachträglich eingegrabene) etruskische Inschrift, während eine zweite einen gegürteten Mann in voller Waffentracht darstellt, mit einem Kurzschwert an der Seite, zwei Wurfspeeren und einem Beil eisenzeitlicher Form in den Händen.[25]) Vielleicht haben alte Grabsäulen der Bronzezeit später einmal den Nachahmungstrieb angeregt, wodurch solche Nachzügler entstanden. Zu diesen rechnet Déchelette auch die menhirförmigen rohen Standbilder von Orgon (Bouches-du-Rhône aus gallischer Zeit) und zwei ähnliche weibliche Granitstatuen (1·52 und 1·60 m hoch) von der englischen Kanalinsel Guernesey.

Andere Ausläufer der küstenländischen Menhirplastik finden sich in zwei nahe verwandten spätneolithischen Gruppen des nördlichen und des nordöstlichen Frankreich. Die eine liegt im Flußgebiet der Seine und der Oise und besteht in Zeichnungen auf Grabkammersteinen (vgl. S. 217, Fig. 9, 10):[26]) charakteristischen Überresten der geschmückten weiblichen Grabgottheit, gewöhnlich nur zwei Brüsten unter einem mehrreihigen Halsband. Das Gesicht fehlt auch auf einigen Menhirstatuen Südfrankreichs, deren Bildner sich an der Zeichnung des Halsschmuckes genügen ließ; so an den Steinen von Les Maurels (S. 217, Fig. 5) und Puech-Réal (Tarn) und von Pousthomy (Aveyron).

---

[24]) U. Mazzini, Statue-menhirs di Lunigiana, Bpl. 1909, 65; Déchelette, Manuel II, 1, 487 ff.

[25]) U. Mazzini, Monumenti celtici in Val di Magra, Giorn. stor. e lett. della Liguria IX, 1908, 392; Bpl. 1909, 32.

[26]) Die Fundorte und die Literatur verzeichnet Déchelette, l. c. I, 586 f.

Das Zeichen auf dem Oberkörper einer der Figuren von Pousthomy, in dem man einen Bogen oder eine Fibel erkennen wollte, ist wahrscheinlich wieder nur die Darstellung eines Halsbandes. Auf einem anderen Steine von La Bessière (Tarn) ist das vom Halsband umschlossene tätowierte Gesicht ebenso seitwärts auf den Oberkörper hingezeichnet. Die Steinplatten von Aveny (Eure), Boury (Oise) und Aubergenville (Seine-et-Oise) zeigen in vollkommen übereinstimmender Darstellung einen aus mehreren Reifen oder Ketten bestehenden Halsschmuck und darunter zwei weibliche Brüste, der Stein von Aubergenville ober dem Halsschmuck auch noch den Umriß, Augen- und Nasenlinie eines Gesichtes. Es unterliegt nicht dem mindesten Zweifel, daß hier die Abzeichen einer weiblichen Gottheit dargestellt sind, welche vermutlich, da die Zeichnungen von Gräbern stammen, als Herrscherin im Totenreiche angesehen wurde.

Das Grab von Aubergenville ist genau beschrieben von Cartailhac.[27]) Es besteht aus einer langgedehnten, ehemals gedeckten Steinkammer mit einem Vorraum, der den Vorgrotten der Kreidegrüfte des Marnedepartements (s. unten) entspricht. Auf einem Steine der linken Wand des Vorraumes sind zwei Beile dargestellt. Eine der zwei den Vorraum von der Grabkammer trennenden Platten ist auf beiden Seiten skulpiert; im Vorraume befindet sich die Reliefabbreviatur der Frauengestalt: Antlitz, dreifaches Perlenhalsband, Brüste (S. 217, Fig. 10); auf der Rückseite des Steines, in der Grabkammer, die vertiefte Darstellung eines gestielten Steinbeiles. Die Frauenzeichen des ganz ähnlich angelegten Grabes von Boury befinden sich ebenfalls in der quadratischen Vorkammer,[28]) desgleichen dieselben Zeichen — vierfaches Halsband und Brüste — des Steinkammergrabes von Dampmesnil bei Gisors (S. 217, Fig. 9).[29])

Die Bildwerke der zweiten Gruppe (S. 217, Fig. 1—3) sind technisch anders ausgeführt, aber stilistisch den Menhirstatuen nahe verwandt. Es sind die vertieften Reliefs in den Vorkammern der Kreidegrüfte des Tales Petit-Morin.[30]) Sie gleichen Nachbildungen von Pfeilern, was sie vielleicht auch wirklich sind. Der Umriß ist zuckerhut- oder pilotenförmig. Ständig ist nur die Andeutung der Nase und des Halsschmuckes. Die Figur von Courjeonnet (vgl. S. 217, Fig. 3) hat mitten auf dem Leibe die Darstellung eines Steinbeiles mit starkem T-förmigen Schaft und kleiner, an einem Ende der horizontalen Hasta eingesetzter Klinge. Brüste, Mund und Augen fehlen. Die eine der beiden Figuren von Croizard (vgl. S. 217, Fig. 1) hat punktförmige Augen, ein Halsband mit braunbemaltem Mittelstück (Bernstein?) und Brüste, aber keinen Mund. Die zweite Figur von Croizard (vgl. S. 217, Fig. 2) aus einer anderen Grotte hat ein vierfaches Halsband und einen Mund, aber weder Augen noch Brüste. Vielleicht ist einzelnes von dem Fehlenden einst durch Malerei ausgedrückt gewesen.

Gegenüber diesen nördlichen und nordöstlichen Ausläufern der Menhirplastik könnte es auffallen, daß in der Bretagne, deren Dolmensteine häufig mit Zeichnungen geschmückt wurden, jener weibliche Typus nicht mehr vorkommt. Er ist aber doch vorhanden, nur in einer solchen Zersetzung und Verschleierung, daß er lange nicht erkannt wurde. Es sind die soge-

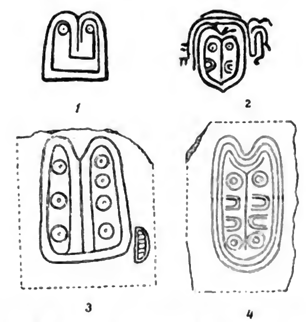
---

[27]) „La divinité féminine et les sculptures de l'allée couverte d'Epône, Seine et Oise," L'Anthr. V, S. 145 ff.

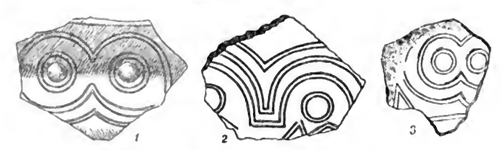
[28]) L. c., S. 150, Fig. 4.

[29]) L. c., S. 151, Fig. 5, 6.

[30]) Marne, untersucht seit 1872 von J. de Baye; über die Literatur s. Reinach, La Sculpture en Europe, S. 8, Anm. 1.



1. Zeichnungen des Dolmen Pierres-Plates bei Locmariaquer, Bretagne. Nach G. H. Luquet.

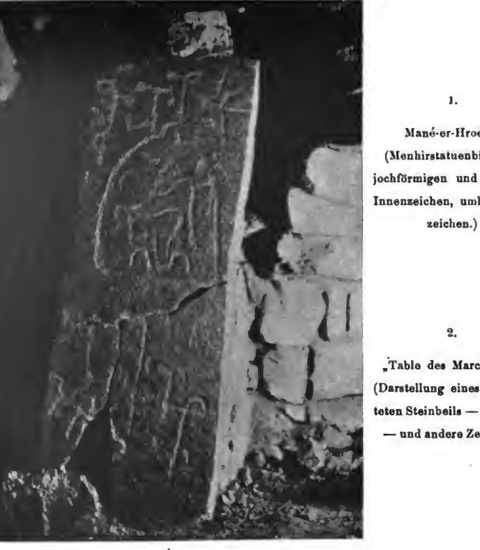


2. Vasenscherben mit Augenpaaren aus der Charente. Nach J. Déchelette.



3. Gravierte Steine von Gavrinnis, Bretagne. Nach J. Déchelette.

Dolmen- und Vasenzeichnungen aus Frankreich.



1.



2.

1.

Mané-er-Hroeck.
(Menhirstatuenbild mit jochförmigen und anderen Innenzeichen, umher Beilzeichen.)

2.

„Table des Marchands."
(Darstellung eines geschäfteten Steinbeils — Pfluges? — und andere Zeichen.)

Gravierungen auf Dolmensteinen von Locmariaquer, Morbihan, Bretagne.

Nach Z. Le Rouzic und Chr. Keller.

nannten „schildförmigen" Zeichen, die an jenen Dolmen die Menhirstatuen nachbilden und vertreten, wie alsbald gezeigt werden soll. Mehrfach hat man (z. B. Sal. Reinach und Soph. Müller) die Ähnlichkeit der Menhirstatuen mit altslawischen Steinbildwerken des 10.—12. Jahrhunderts n. Chr. bemerkt (vgl. M. Weigel, Bildwerke aus altslawischer Zeit, AfA. XXI, 1892); sie ist rein zufällig und in der rohen Ursprünglichkeit beider Klassen begründet. Interessanter ist die Ähnlichkeit der Menhirplastik mit einer Gruppe kopfloser Elfenbeinstatuetten im Louvre, nach Poulsen (Der Orient und die frühgriechische Kunst, S. 26 ff.) hittitischer Arbeit. Der Halsreif, der Gürtel mit den langen Fransenenden (den Beinen der Menhirstatuen entsprechend) und bei einer männlichen Statuette der dreieckige, schräg im Gürtel steckende Dolch sind schlagende Übereinstimmungen. Vielleicht haben ähnliche orientalische Schnitzwerke die Menhirplastik ins Leben gerufen.

f) Armorikanische Megalithskulpturen.

In Frankreich trägt ein Teil der Dolmen oder steinernen Grabkammern der ausgehenden jüngeren Steinzeit primitive ornamentale und figurale Zeichnungen (vgl. S. 222, Fig. 1. 3 und S. 223). Jene Denkmäler liegen hauptsächlich zwischen den bretonischen Küsten des Ärmelkanals und dem mittelländischen Küstenstrich der Departements Hérault und Gard. Hier bilden sie zwei geschlossene Gruppen, eine südliche, die in fünf Departements über 1600 Dolmen umfaßt, und eine westliche oder armorikanische, in der das Finistère und das Morbihan die meisten Dolmen enthalten. In den östlichen und südöstlichen Landesteilen sind sie selten, mit Ausnahme der Aube und der Seealpen. Skulpturen auf solchen Denkmälern finden sich nur in der armorikanischen Gruppe.

Das Material dieser Grabbauten sind gewöhnliche rohe Steinblöcke, die mit Rücksicht auf passende Formen ausgewählt, aber nicht weiter behauen oder verziert sind. Die Bildwerke bestehen in plumpen vertieften Figuren, welche auf den ungeglätteten Flächen eingehauen wurden. Viel seltener sind Relieffiguren. Sie befinden sich sowohl an Trag- wie an Decksteinen. Ganz ausnahmsweise erscheinen ähnliche Bildnereien auch an aufgerichteten Monolithen, sogenannten „Menhirs". Die erste Entdeckung solcher Zeichen geschah 1811 in der Bretagne. Seither wurden namentlich im Departement Morbihan viele derartige Skulpturen durch Ausgrabungen bloßgelegt. Mehrere englische und französische Arbeiten der Sechzigerjahre sind ihnen gewidmet; das Hauptwerk über diese Bildhauereien ist G. de Closmadeucs Buch „Sculptures lapidaires et signes gravés sur les Dolmens dans le Morbihan", Vannes 1873. Eine kürzere Behandlung lieferte Adrien de Mortillet.[31])

Die Fundstellen skulpierter Dolmen liegen im Morbihan und anderen Departements der Bretagne, dann in der Normandie, Ile-de-France, wo sie seltener sind. Man zählt 35 Dolmen und 1 Menhir mit solchen Zeichen; von den ersteren entfallen 27 auf die Bretagne, 20 derselben allein auf das Morbihan. Die Zahl der Zeichen an einem Denkmal steigt von 1 oder 2 oft zu beträchtlicher Höhe. So hat der aus 38 Trag- und 12 Decksteinen bestehende Dolmen von „Pierres plates" Zeichen auf 13 Trag- und 3 Decksteinen. Am Dolmen von Mané-Lud sind unter 21 Tragsteinen 9 skulpierte. Der Dolmen von Gavrinnis hat 29 Tragsteine, von welchen 22 ganz mit Skulpturen bedeckt sind. (Vgl. S. 222, Fig. 3.)

---

[31]) „Les figures sculptées sur les monuments mégalithiques de France," Rev. mens. IV, Paris 1894, S. 273 ff.

Die große Tumulusgrabkammer von Gavrinnis, in welcher an zahlreichen Blöcken konzentrische Ringe, Zickzack- und Wellenlinien, Spiralen und beilförmige Zeichen eingehauen sind, steht auf einer kleinen Insel im Golf von Morbihan und die Figuren bilden ein wirres Durcheinander, das nicht sinnlos war, aber in formeller Hinsicht durchaus den Eindruck von Entartung hervorruft.

Das hohe Alter der Zeichen wurde ursprünglich angezweifelt; man erklärte sie für „spätere Kritzeleien müßiger Schäfer". Dergleichen mag sich in der Tat darunter befinden; denn das bloße Vorhandensein von Zeichnungen an auffälligen Stellen weckt den Nachahmungstrieb. Bei vielen Skulpturen ist aber die Echtheit durch Grabungen erhärtet, welche notwendig waren, um jene ans Licht zu schaffen. Andere sind vielleicht sogar älter als die Errichtung des Bauwerkes, denn sie befinden sich an den Unterseiten von Deckplatten oder sonst an versteckten Stellen.

Die französischen Dolmen stammen aus der neolithischen Periode und dem Beginne der Metallzeit. Methodische Untersuchungen der von ihnen bedeckten Kulturschichten ergeben häufig schön polierte Steinwerkzeuge, aber keine Spur von Metall.

In der Erklärung der Zeichen hat man sich seit dem Jahre 1811 ziemlich vergeblich abgemüht. Man sah in denselben Druidensymbole, Darstellungen der Sonnenscheibe und andere astronomische Figuren, Schlangen (als Denkmäler eines Schlangenkultus), den Caduceus, Palmblätter (als Siegeszeichen), Phallusbilder, Symbole der Erbsünde, Skelette phantastischer Vögel. Die originellste Idee war es, in den krausen Linien chiromantische Zeichen als Symbole hier bestatteter Wahrsager zu erkennen. Unter der Voraussetzung, daß eine Schrift vorliege, hat man Vergleichungen mit allen möglichen Schriftarten vorgenommen und Analogien mit ägyptischen Hieroglyphen, mit Keilschriften, mit dem phönikischen, etruskischen, koptischen und den Runenalphabeten zu finden geglaubt. Gegen die Annahme einer wirklichen Bilderschrift spricht der Mangel jeder bestimmten Anordnung der Zeichen, die weder von rechts nach links, noch von oben nach unten oder umgekehrt aufeinander folgen. Auch hätte sich ein so kostbarer Besitz wie der einer Schrift nicht wieder gänzlich verloren.[32])

Closmandeuc hat[33]) alle früheren Erklärungen verworfen und keine neue aufgestellt. Doch hat er zuerst eine Anzahl häufig wiederkehrender Zeichen unterschieden und benannt. Als solche Typen erkennt er: schalen-, krummstab-, joch-, kamm-, beil-, schild- und axtförmige Figuren. A. de Mortillet hat es unternommen, einige dieser Typen schärfer ins Auge zu fassen und womöglich zu erklären. Bei diesem Versuche stützt er sich namentlich auf die schwedischen Hälleristninger, welche nach seiner richtigen Schätzung ungefähr ebenso hoch über den Dolmenzeichnungen der Bretagne stehen wie die chronikalischen Bildwerke der Ägypter und Assyrier über den ersteren. Mit Hilfe jenes Vergleichsmaterials erkennt A. de Mortillet an französischen Dolmen:

1. Große bemannte Schiffe (Closmandeucs „kammförmiger Typus") auf 3 Dolmen des Morbihan (dasselbe Zeichen findet sich auf einem irländischen Dolmen mit einer Art Pavillon auf dem Hinterteil des Schiffes).

---

[32]) Charles Letourneau (Les signes alphabétiformes des inscriptions mégalithiques, Bull. Soc. Anthr. Paris IV, 1893) hat fünf Zeichen des Dolmen Table des Marchands zu Locmariaquer (S. 223, Fig. 2) für Buchstaben erklärt. Er findet diese fünf Zeichen, dann das Kreuz, nicht nur auf anderen Dolmen derselben Gegend, sondern auch in sicher inschriftlichen Skulpturen Spaniens, der Kanarischen Inseln, Tunis und der Sahara wieder. Dies und ihre Ähnlichkeit mit Buchstaben verschiedener semitischer Alphabete führt ihn darauf, den Ursprung jener Zeichen in Nordafrika zu suchen, woher die Dolmenerbauer eingewandert seien. Doch erkennt er, daß die Isoliertheit und Ordnungslosigkeit der Zeichen an wirkliche Inschriften kaum denken läßt; jene scheinen ihm vielmehr häufig bloß als ornamentale Motive angebracht zu sein. Daß fremde Buchstaben bei einem schriftlosen Volk zu Zier- oder richtiger Bildformen werden, erscheint nicht undenkbar und könnte auch hier wohl stattgefunden haben.

[33]) Bull. Soc. Anthr. Paris 1893.

2. Unbemannte Barken (Closmadeucs „schalen- und jochförmige Zeichen"; in den Enden der jochförmigen Zeichen sind vielleicht Tierköpfe zu sehen, wie an ägyptischen und assyrischen Barken. Doppelte jochförmige Zeichen, die zwei übereinander liegende kongruente Flächen begrenzen, sind möglicherweise verdeckte Schiffe). Sie finden sich stets in der Nähe des Meeres, also wahrscheinlich nur an Schiffergräbern.

3. Schilde, über 20 Zeichen auf 9 Dolmen. Sie wurden stets dafür angesehen und bieten verschiedene Formen desselben Objektes, auf welchem häufig auch Schildzeichen, als Kreise, Krummstäbe, Schiffe, erscheinen. Während die nordischen Schilde nach Felsenzeichnungen und Bronzeoriginalen aus Dänemark und Großbritannien kreisrund waren — doch kommen bei kämpfenden Kriegern auf einem Felsenbild in Bohuslän auch viereckige Schilde vor — sind diese Schildfiguren länglich und teils ägyptischen, teils mykenischen Schilden ähnlich. Doch darf nicht übersehen werden, daß ein mehrfach wiederkehrendes Zeichen dieser Art in amerikanischen Petroglyphen für die Darstellung einer Menschenfigur erklärt wird.[34]) (Vgl. S. 222, Fig. 1 u. S. 223, Fig. 1.)

4. Ungestielte Beilklingen einfachster Form, sogenannte „Flachbeile", wahrscheinlich Embleme der Macht und Herrschaft, erscheinen, seltener vertieft als erhoben, auf 5 Dolmen.

5. Gestielte Axte; die Klinge derselben ist einfach durch das Holz gesteckt, der Schaft oben zurückgebogen, unten verdickt und besitzt manchmal eine Art von Säbelgriff oder Bügel zum Aufhängen. Sie erscheinen an 13 Dolmen. (Vgl. S. 223, Fig. 2.)

6. Krummstäbe oder Keulen kommen, vertieft oder erhoben, auf 13 Dolmen vor. Diese Zeichen fehlen in den skandinavischen Felsenbildern; sie gleichen den Axtschäften und sind vielleicht Würdeabzeichen wie die Krummszepter des Osiris und der Pharaonen. (S. 223, Fig. 2.)

Viele andere Zeichen an denselben Denkmälern haben bisher noch keine Einreihung in Klassen und keine entsprechende Deutung gefunden.

Eine bessere Erklärung der schildförmigen Zeichen fand G. H. Luquet.[35]) Er erkannte in ihnen Entstellungen der menschlichen Figur, ähnlich den Umbildungen in der iberischen Idolplastik, aber von etwas abweichender Einzelgestalt, die durch den Einfluß der Menhirstatuen bewirkt zu sein scheint. (Vgl. die Abb. S. 222, Fig. 1.)

Déchelette spendet dieser Deutung seinen vollen Beifall: „Auf einem der schildförmigen Zeichen des Ganggrabes von Pierres plates (Locmariaquer) erkennt man vollkommen deutlich das schematisierte menschliche Antlitz. Unmittelbar von solchen sind jene anderen schildförmigen Zeichen abgeleitet, auf denen mehrere Augenpaare übereinander erscheinen. Auf einigen der letzteren wechseln die Augen (konzentrische Kreise oder Kreise mit Zentralpunkt) mit konzentrischen Halbkreisen oder Ellipsen... Diese Entartung der menschlichen Figur erklärt sich dadurch, daß ihr ein importierter Typus zugrunde lag, der den eigenen Schöpfungen der neolithischen Kunst des Westens völlig fremd war. Viele Jahrhunderte später, als die griechische Kunst in das gallische Handwerk der La Tène-Zeit figurale Motive klassischen Ursprungs einführte, begegnen uns wieder ähnliche Umbildungen; sie sind aber viel weniger gründlich, weil der Boden schon besser vorbereitet war, die exotische Pflanze zu nähren. Daher entarten die menschlichen und tierischen Formen nur mehr teilweise zu fremdartigen Zügen und krummlinigem Rankengeschlinge."

Eine noch weiter gehende Entstellung als in den festländischen Steindenkmälern der Bretagne erfuhr das landfremde Motiv des menschlichen Antlitzes in den Gravierungen der Steinplatten des Tumulus von Gavr'innis (vgl. S. 222, Fig. 3).

---

[34]) Garrick-Mallery, 10. Ann. rep. Washington, S. 703, Fig. 1156 d.

[35]) Sur la signification des pétroglyphes des mégalithes bretons. Rev. École d'Anthr. 1909, 224; 1910, 348. — J. Déchelette, L'Anthr. XXIII, 1912, 33 f., hat diese Deutung mit vollstem Beifall angenommen und fruchtbar weiter geführt.

Déchelette schreibt dies irländischen Einflüssen zu, die in der frühesten Bronzezeit im Wege des Goldhandels auf Westfrankreich gewirkt hätten. Dies scheint nicht ganz sicher: aber die Ähnlichkeit der Zeichnungen von Gavr'innis mit denen von New-Grange in Irland ist nicht zu leugnen, obwohl die Spiralfigur an dem ersten Orte lange nicht die gleiche Rolle spielt wie an dem letzteren. Sie findet sich nur ein paarmal in roher Ausführung, während die Steine sonst mit wirren Netzen konzentrischer Halbkreisfiguren und eingestreuten geradlinigen Motiven gemustert sind. Nach Déchelette wären die Halbkreisfiguren sämtlich aus kreisförmigen Augen hervorgegangen. Es ist aber auch möglich, daß sie aus Wiederholungen des mehrreihigen Halsschmuckes der konventionellen Frauenbüste entstanden sind, nachdem doch schon auf Dolmensteinen im Seine- und Oisebecken die Reduktion des Bildwerkes auf den Halsschmuck und die Brüste vor sich gegangen ist. In Verbindung mit den Halbkreisfiguren stehen geradlinige Zeichen: Zickzacke, Fischgrätenmuster und spitze Dreiecke, in welch letzteren man die Darstellungen von Beilklingen gesehen hat. Allzuweit darf die Interpretation so roher und kunstloser Gravierungen nicht getrieben werden, da sie, wie das Beispiel der Halbkreisfiguren zeigt, keineswegs nur einer einzigen Deutung fähig sind. Luquet hat auch die jochförmigen Zeichen der armorikanischen Dolmensteine als reduzierte Gesichtsnachbildungen (Brauenbogen) gedeutet und damit Déchelettes Beifall gefunden. Die Zeichnung eines Dolmensteines aus dem Departement Deux-Sèvres stimmt mit einigen Vasenscherben von Peu-Richard bei Saintes, Charente,[36]) überein in der Darstellung umrandeter Augenpaare, denen das weibliche Idolgesicht zugrunde liegt.

g) Skulpturen auf den britischen Inseln.

Auf den entlegenen britischen Inseln ist die prähistorische Bildarmut Europas am größten, worüber man sich billig verwundern dürfte, wenn es überall nur spontane Entstehung der Kunstformen gegeben und die Übertragung nichts zu gelten hätte. Aber diese läßt sich hier, in der äußersten Verarmung des fremden Elementes, gerade noch erkennen.[37])

Bezeichnet sind in Großbritannien und Irland meist lose Steinblöcke, häufig die Wandblöcke von runden, mit Tumulis überwölbten Grabkammern, endlich Menhirs, d. i. aufgerichtete, rohe Steinsäulen. Aus den Grabkammern irischer Tumuli stammen einige besonders dicht mit verschiedenen Zeichen bedeckte Platten.[38]) Hier möchte man von einer gewissen Reinheit der Formenübertragung sprechen; es finden sich streng geometrische gerad- und krummlinige Muster (Rauten, Kreise, Räder, „Sonnen“ u. a.), dann ausgezeichnete verbundene Spiralmuster, die unmöglich von eigener Erfindung der heimischen Arbeitskräfte herrühren können.

---

[36]) Déchelette, Manuel I, 600, Fig. 235. (Hier S. 222, Fig. 2.)

[37]) J. Y. Simpson, Archaic Sculpturings of Cups, Circles etc. upon Stones and Rocks in Scotland, England and other Countries, Edinburgh 1867. Die irländischen Steindenkmäler haben in jüngerer Zeit eine außerordentlich eingehende Behandlung erfahren von W. Copeland Borlase („The Dolmens of Ireland“ etc., 3 Bände, London 1897), der auch die analogen Erscheinungen in anderen Ländern und besonders die Namen, Sagen, Bräuche usw., welche sich an dieselben knüpfen, umfassend berücksichtigt. Vgl. ferner besonders G. Coffey, New-Grange (Brugh na Boinne) and other incised Tumuli in Ireland. The influence of Crete and the Aegean in the extreme West of Europe in early times, Dublin 1912. Dazu Déchelette, L'Anthr. XXIII, 1912, 29—52.

[38]) Simpson, Taf. XXVIII und besonders Taf. XXIX, mit den Darstellungen der Steine von New-Grange und Dowth.

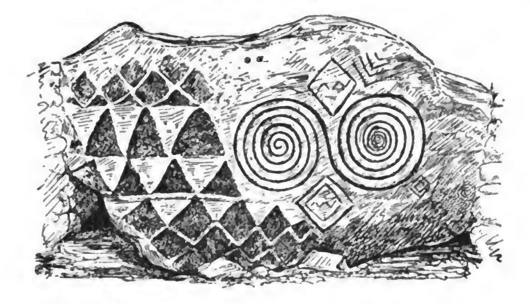
Auf anderen Steinen stehen Näpfchen in Gruppen, oft von einzelnen oder mehrfachen Ringen umschlossen, mit einer radialen Rinne, welche diese Ringe durchbricht, dann konzentrische Kreise und Spiralen. Die letzteren stehen einzeln oder in Gruppen verbunden; zuweilen erscheinen Spiralen und konzentrische Ringe, die vielleicht dasselbe bedeuten, auf demselben Steine nebeneinander. Die Ringe sind untereinander durch Rinnen zu zweit, zu viert in einer Reihe oder zu dreien in Gestalt einer Blume verbunden. Zwei und mehrere Näpfchen sind von einzelnen oder mehreren unregelmäßigen Rinnen eingefaßt. Eine Halbmondfigur erscheint in hufeisenförmiger Umrahmung. Drei verbundene Spiralen erinnern an die „dreistielige Blume". Von einem Näpfchen geht eine kurze, von dem umschließenden Ringe nach der entgegengesetzten Seite drei lange Rinnen aus. Andere Zeichen sind weit komplizierter und nicht in Kürze zu beschreiben. Eine Hauptrolle spielen die mehrfachen konzentrischen Ringe, von deren näpfchenförmigem Mittelpunkt eine einzige gerade oder gekrümmte Linie ausgeht. Sie gleichen Grundrissen mehrfacher Ringwälle, aus welchen ein Weg ins Freie führt.

Dieses „Ringwallbild" ist das einfachste Schema der sogenannten „Labyrinthfigur", welche in antiken und modernen Darstellungen fast über ganz Europa verbreitet ist.[39]) Nachdem W. Meyer[40]) gezeigt, daß diese Figur im Altertum für Tänze und Knabenspiele (ludus Troiae) benützt worden und sich in mannigfachen Variationen für gleiche und ähnliche Zwecke das ganze Mittelalter hindurch bis in die neueste Zeit erhalten habe — die Beispiele hiefür sind besonders häufig in Nordeuropa — nahm Benndorf den altitalischen Krug von Tragliatella, auf welchem ein solches Labyrinth mit Namen und Reiterfiguren gezeichnet ist, zum Ausgangspunkt, um die Identität des Trojaspieles mit dem Ariadnetanz auf Kreta nachzuweisen. Diese ursprünglich wohl als Kultformen zu denkenden Spiele benützten nach Benndorf „eine sinnreich erfundene Ornamentfigur, die sich mittelbar oder unmittelbar aus dem Formenschatze der sogenannten mykenischen Epoche herschreibt". So lange Ähnliches nicht in der Kunst anderer Völker nachgewiesen sei, erklärt sich Benndorf geneigt, den Sachverhalt als eine Erfindung zu betrachten, die dem Boden Griechenlands angehört und sich von dort über verschiedene Länder bis an die Randgebiete Europas verbreitet und in überraschendem Beharren bis auf die Gegenwart behauptet habe. Wir sehen hier einerseits wieder, daß die alten Ornamentfiguren nicht immer einfache Zierformen sind, wie man sie gewöhnlich auffaßt, andererseits, daß auch der Ursprung dieser als Knabenspiel fortgepflanzten Kultform nach Südosten, diesmal speziell nach Kreta hinweist. Die Spirale, ursprünglich ein bloßes Schmuckmotiv, galt später als Darstellung eines Raumes, in dessen Innerstem ein halbtierischer Dämon hauste, ein Menschenopfer heischender, vom Athener Theseus glücklich überwundener Unhold, der nach dem Vorbild ägyptischer Gottheiten einen Stierkopf auf dem Menschenleibe trug. Ähnliche Ideen, von welchen nur keine Überlieferung vorliegt, mögen die Übernahme verwandter Gebilde im Norden Europas schon ganz am Anfange begleitet haben. Sonst wüßte man sich das häufige Vorkommen des Labyrinths an so alten Denkmälern nicht zu erklären. Die in Skandinavien und sonst dafür gebräuchlichen Namen „Babylon", „Völundarhus", „Trojeborg", „Tröburg" stammen natürlich aus jüngeren Zeiten, die letzten speziell aus Italien, wo jenes Spiel eben „Trojaspiel" hieß.

Das Spiralornament an den Steinen irländischer Grabbauten (s. die Abb. S. 229 und 230), besonders an dem Denkmal von New-Grange (vgl. S. 229 und S. 230, Fig. 2), leitete G. Coffey, entgegen älteren Ansichten, welche Westfrankreich für die vorletzte Etappe auf dem Wanderwege dieses ägäischen Ziermotivs hielten, von Südskandinavien her. Sein Fehlen in Westfrankreich und Südengland bildet eine Stütze für diese Herleitung aus dem westbaltischen Gebiet, das schon in spätneolithischer Zeit und früher Bronze-

[39]) S. Benndorf, Antike und moderne Labyrinthe, Mitth. Anthr. Gesellsch. Wien XXI, 1891, S. [2].

[40]) Sitzungsber. phil. Klasse der kgl. bayr. Akad. der Wissensch. II, 3.





Spätneolithische Grabkammersteine von New-Grange, Irland.

Nach G. Coffey.

(Die Gravierungen zeigen Elemente des äußerst zersetzten weiblichen Idol-Obergesichtes.)

zeit regen Verkehr mit den britischen Inseln hatte. Andere Motive an den Steinen von New-Grange zeigen jedoch nahe Verwandtschaft mit den reduzierten und zersetzten Darstellungen des menschlichen Antlitzes auf Denkmälern Spaniens und Westfrankreichs und erfahren von daher die einzig mögliche Deutung. Es sind Augenpaare oder längere Augenreihen (ähnlich paläolithischen Ornamenten), bedeckt von halbkreisförmigen Brauenbogen, unverstanden, willkürlich, sogar kreisförmig geordnet und gemengt mit anderen Elementen gleicher Herkunft, in denen Déchelette wieder aufgelöste Teile jener alten Gesichtsdarstellung erkennt. Dieser Autor sieht auch in den



1. Seskilgreen, Grafschaft Tyrone (1·30 m hoch).



2. New-Grange.



3. Mykenä.

Gravierte Grabkammersteine aus Irland (1 und 2) und Vasenfragment aus Mykenä (3).

Nach G. Coffey.

S-förmigen Doppelspiralen der Steine von New-Grange zusammengezogene Augenpaare, was ihn nicht hindert, der Herleitung des Spiralmotivs aus Skandinavien beizupflichten und darin ein Mittel zur Datierung der irländischen Steindenkmäler zu finden. „So sind die Megalithskulpturen Irlands das Ergebnis zweier südlicher Strömungen, die an demselben Punkte endigen: die ältere, neolithische brachte nach Spanien, Gallien und den britischen Inseln die Derivate des ägäischen Idols, die andere, etwas jüngere hat in der zweiten Phase der skandinavischen Bronzezeit die Spiraldekora-



1. Rentierfigur auf einem Felsen an der Mündung des Baches Böla, Kirchspiel For, im nördlichen Norwegen (1·80 m lang, 1·36 m hoch).



2. Rentierfiguren auf einem Schieferfelsen bei Hell, Kirchspiel Lunke, im nördlichen Norwegen (die größere 1·74 m lang, 0·83 m hoch).

Nordskandinavische Felsenzeichnungen der jüngeren Steinzeit.

Nach G. Hallström.

tion und die Sonnensymbole in Nordeuropa eingeführt." Sonnensymbole sieht Déchelette (mit Coffey) in den radförmigen Zeichen der Grabkammer von Dowth in Irland (Coffey, l. c., Fig. 31. 34 ff.), einen Nachklang des „ägäischen Idols" endlich in zwei Kalksteinzylindern aus einem Dolmen von Folkton Wold (York, England), auf denen über geradlinigen Verzierungen der frühen Bronzezeit je ein Augenpaar erscheint.

Coffey und Déchelette sowie andere vor ihnen bemerkten die Übereinstimmung der meisten Motive auf den irländischen Grabkammersteinen mit Ornamenten der mykenischen und zyprischen Keramik. S. Reinachs Deutung dieser Ähnlichkeit[41]) wird von Déchelette abgelehnt. Er stellte die konzentrischen Hufeisenbögen auf den Dolmensteinen von Gavr'innis (Bretagne) und New-Grange (Irland), dann auf Tongefäßen aus Frankreich und Norddeutschland in Vergleich mit mykenischen und tirynthischen Stein- und Tongefäßornamenten, war aber der Meinung, daß dieses ganze krummlinige Ornamentsystem, welches im Westen frühzeitig vor den Fortschritten der rein geometrischen Dekoration erloschen sei, von europäischen Anfängen aus im ägäischen Kulturkreis zur Entwicklung gelangt sei. Coffey bildet zum Vergleich eine Anzahl Vasen und Vasenfragmente von Mykenä, Tiryns, Rhodus und Zypern ab (vgl. S. 230, Fig. 2 und 3, New-Grange, S. 64) und betrachtet sie unter dem Gesichtspunkt der „wahrscheinlichen Quelle und des Usprungs der Steingravierungen". Déchelette meint, es sei nicht unmöglich, daß sich im ägäischen Kulturkreis, namentlich auf Zypern, eine ähnliche Zersetzung der schematischen Frauenfigur in ein geometrisches Thema vollzogen habe wie in Westeuropa.

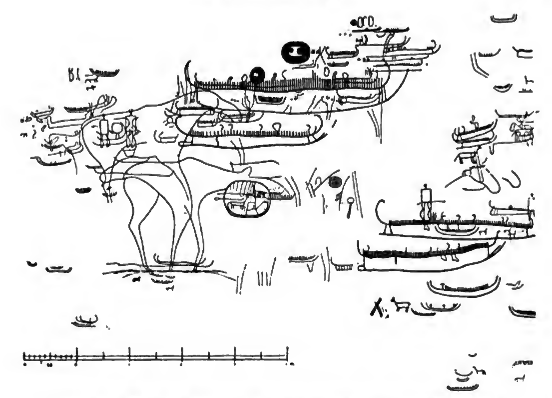
h) Nordische Felsenzeichnungen.

a) Nordskandinavische Zeichnungen der Steinzeit.

In Skandinavien finden sich zwei Klassen von Felsenzeichnungen: ältere, neolithische, die weiter nördlich verbreitet sind, und jüngere, aus der Bronzezeit Südskandinaviens. Sie sind untereinander typisch verschieden wie das Steingerät und die Keramik der arktischen Jäger- und Fischervölker von denen der südskandinavischen Ackerbauer und Viehzüchter. Die nordskandinavischen Zeichnungen der jüngeren Steinzeit wecken die Erinnerung an die westeuropäischen Höhlenwandbilder der älteren Steinzeit, denen sie nicht bloß stilistisch, sondern auch darin nahe stehen, daß nur einzelne Tierfiguren, keine Jagd- oder Kampfszenen (welche in den südskandinavischen Bildern häufig vorkommen) dargestellt sind.

A. M. Hansen (Landnam, S. 323 f.) unterschied diese Gruppe zuerst 1904 von der südskandinavischen. 1906 zeigte A. W. Brögger (Elch und Rentier in Felsenbildern, Naturen 1906, 356) ihre Zugehörigkeit zur Steinzeit, was alsbald G. Hallströms Untersuchungen bestätigten. (Nordskandinavische Felsenzeichnungen, Ymer 1907, 211, Fornvännen 1907, 160. 1908, 49.) Die Verbreitung zeigt Hallströms Karte Fornv. 1907, 161, Fig. 1. Manche Tierfiguren sind schematisch und ohne besondere Naturtreue dargestellt; andere haben große Ähnlichkeit mit guten paläolithischen Arbeiten und einzelne sind von gleicher Güte wie jene, so das Rentier an dem Wasserfall von Böla in Norwegen (hier S. 231, Fig. 1 nach Fornv. 1908, 69 f., Fig. 26 f., in natürlicher Größe 1·36 m hoch, 1·80 m lang). In Nämnforsen, Provinz Ångermanland, Schweden, befinden sich die Zeichnungen auf vier von brausenden Wassermassen bespülten Felseninseln; dargestellt sind Elche, Vögel, Fische und Menschen (wie es scheint in Paarung), Fußsohlen, ein vierspeichiges Wagenrad und ein Schiff. Diese

[41]) Rev. Arch. 1893, I, S. 55; Mirage oriental, S. 55.



Gravierungen auf einem Felsen bei Bardal, Kirchspiel Solberg, im nördl. Norwegen.

(Schiffs- und andere Zeichnungen vom südskandinavischen Typus der Bronzezeit über halbzerstörten Elchfiguren vom nordskandinavischen Typus der jüngeren Steinzeit. Der Felsen ist 29 m lang, 7—10 m breit und unter 30° geneigt.)

Nach G. Hallström.

Zeichnungen setzt Hallström in die Bronzezeit. Bei einem Wasserfall liegen auch die Zeichnungen von Glösa in Jämtland, 39 ziemlich schematische Tierbilder (Elche, Rentiere) und einige unbestimmte Figuren auf einer Fläche von 11·3 m Länge und 4·15 m Breite. In einem anderen Bilde in Jämtland (Fornv. 1907, S. 186, Fig. 14) glaubt Hallström die Verfolgung eines Elchs durch einen Bären dargestellt zu sehen, was seine eigene Zeichnung widerlegt; es sind nur zwei Elche zu erkennen. Die Füße dieser Tiere stehen im Wasser, und Hallström vermutet darin eine Absicht des Bildners (die Tiere gehen ins Wasser, um zu trinken); wahrscheinlich ist aber doch nur der Wasserspiegel an der Stelle jetzt höher als einst, obwohl die Beziehung der Tierfiguren zum Wasser oft erkennbar ist. Technisch erscheint es wohl nicht allzuschwer, Ritzlinien von höchstens 2 cm Tiefe und 1·5—2 cm Breite unter Wasser in die Felsklippe einzuschneiden. An zwei Rentierfiguren einer Schieferklippe bei Hell, Norwegen, ist der Körper mit groben Zickzacklinien gemustert (S. 231, Fig. 2). Vereinzelt kommt auch neben den Tierbildern geometrische Musterzeichnung vor. Nicht alle Zeichnungen sind graviert oder eingeritzt, manche sind eingeklopft, geschabt oder vielleicht eingemeißelt. Doch nimmt Hallström an, daß nur Steinwerkzeug zur Anwendung kam.

Da sich die Gebiete der süd- und der nordskandinavischen Felsenzeichnungen teilweise decken, konnte es geschehen, daß Arbeiten der jüngeren, südlichen Gattung über solchen der älteren, nördlichen angebracht wurden. Dies ist der Fall bei einer der größten Felsgravierungen Skandinaviens nördlich von Hell in Norwegen (hier S. 233 nach Fornv. 1908, S. 63, Fig. 22). „Der Felsen," sagt Hallström, „hat eine Neigung von ungefähr 30°, ist 29 m lang, 7—10 m breit und zeigt eine große Anzahl Einritzungen vom südskandinavischen Bronzezeittypus, nämlich Schiffe, Tiere, menschliche Figuren, typische Ornamente, Fuß-

sohlen, schalenförmige Vertiefungen usw., aber auch einige große, naturalistisch gezeichnete Elchfiguren; diese sind durch die Ausführung der anderen Zeichnungen fast ganz zerstört. Dadurch zeigt sich klar, daß sie älter sind als jene, auch sind ihre Linien fast ganz zerstört. und mehr abgescheuert als die Linien der Schiffbilder." Nach Hallström sind die nordskandinavischen Tierbilder geraume Zeit vor dem Ende der jüngeren Steinzeit des Nordens entstanden und möglicherweise besteht eine künstlerische Tradition, vielleicht durch Werke der Kleinkunst vermittelt, zwischen ihnen und der paläolithischen Tierbildnerei des Südwestens. Diese Anknüpfung erscheint gerechtfertigt durch die Ähnlichkeiten in der naturalistischen Auffassung, in der leichten Skizzierung der Figuren, in deren Größen und in der technischen Ausführung. Sonst hat sie ebensowenig Wahrscheinlichkeit wie der von A. W. Brögger angenommene genetische Zusammenhang mit den Felsenzeichnungen Rußlands (Olonetz am Onegasee) und Sibiriens (Brögger, Den Arktiske Stenalder i Norge, S. 108 f., Fig. 161 ff.). Nur die rohesten nordskandinavischen Petroglyphen zeigen eine gewisse, leicht erklärbare Ähnlichkeit mit den elenden Felsenbildern Osteuropas und Nordasiens.

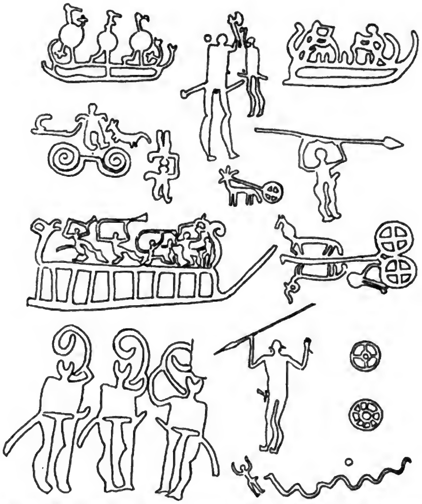
b) Südskandinavische Zeichnungen der Bronzezeit.

Die Stein- und Felsenzeichnungen Südskandinaviens sind von denen Nordskandinaviens typisch verschieden und haben auch mit den Metallgravierungen der Bronzezeit nur einzelne Elemente (besonders Schiffsbilder) gemein. Die Arbeit in Bronze ist ornamental, die Arbeiten in Stein sind monumental oder bilderschriftlich. Sie befinden sich häufig auf Granitplatten, die von diluvialen Gletschern blank gescheuert sind, am zahlreichsten in der schwedischen Landschaft Bohuslän und Oester-Götland, dann in Schonen und anderen Küstengegenden Schwedens sowie in Norwegen und Dänemark. In dem letzteren Lande erscheinen sie jedoch nur als seltene Zeichen auf erratischen Blöcken (S. 235, Fig. 2 und 3), auf Steinplatten aus Tumulis der Bronzezeit und an megalithischen Bauten.

Die umfangreiche Literatur verzeichnet Montelius.[42]) Erwähnung verdienen aus derselben die Arbeiten von A. E. Holmberg, 1848, C. G. Brunius, 1868, N. G. Bruzelius, 1874, B. E. Hildebrand, O. Rygh, H. Petersen und L. Baltzer, welcher 1881—1891 die Felsenzeichnungen von Bohuslän in sehr korrekten Abbildungen edierte. Holmberg hielt die Bildwerke für nicht sehr alt; er setzte sie in das jüngere nordische Eisenalter, etwa vom VI. bis zum IX. Jahrhundert n. Chr. Brunius erkannte ihr höheres Alter und erklärte sie für neolithisch, einen Teil derselben für bronzezeitlich. B. E. Hildebrand bewies durch die Ähnlichkeit der dargestellten Waffen mit Originalen, der Schiffsbilder mit gewissen Messerverzierungen und durch das Vorkommen gleicher Zeichen an Dolmensteinen der Bronzezeit, daß sie dieser letzteren Periode angehören. Die ältesten stammen nach ihm noch aus der neolithischen Periode. Besonders auffallend ist die Ähnlichkeit des in den Felsenbildern oft dargestellten Schwertes mit dem gewöhnlichen Schwerttypus der nordischen Bronzezeit. Diese Schwertbilder können nicht aus der Steinzeit stammen, welcher das Schwert noch unbekannt war. An die jüngere Eisenzeit zu denken verbietet das Fehlen der Runen auf jenen Felsen. Nach Montelius reichen viele Hälleristninger in die frühe Bronzezeit hinauf. Die Formen der Schwerter und Beile, darunter das von einem ithyphallischen Mann gehaltene standartenförmige Riesenbeil eines Felsens in Schonen, gehören nach ihm der zweiten Stufe des nordischen Bronzealters an, fallen also noch in das vorletzte Jahrtausend vor unserer Ära.

---

[42]) Les temps préhistoriques en Suède, Paris 1895, S. 110, Anm. 1. Von neuerer Literatur ist noch anzuführen: Baltzer, Några af de viktigaste hälleristningarna samt en del af de fasta fornminnena i Bohuslän, Göteborg 1911, und Almgren, Tanum Härads Hällristningar från Bronsåldern, Göteborg 1913. (Aus Bidrag till Göteb. och Bohusl. fornm. och. hist., Bd. VIII, p. 473—575, mit zahlreichen Abbildungen.)



1. Einzelfiguren und Einzelgruppen von Felsplatten im Kirchspiel Tanum, Bohuslän, Schweden. Nach O. Almgren.



2. Steinplatte von Ingelstrup, Nordwest-Seeland, 89 cm lang, 83 cm breit, 34 cm dick. Nach H. Petersen.



3. Steinplatte eines Kammergrabes von Herrestrup, Nordwest-Seeland, 86 cm lang, 62—109 cm breit, unten 86 cm dick. Nach H. Petersen.

Schwedische und dänische Stein- und Felsenbilder.

Montelius erblickt in diesen Felsenzeichnungen eine Art Bilderschrift, wie sie die nordamerikanischen Indianer und andere Völker unserer Zeit noch heute besitzen. Eine mündliche Überlieferung unterstützte das Verständnis dieser Aufzeichnungen. Da jene längst erloschen ist, haben wir keine Hoffnung, das letztere jemals wieder zu gewinnen.

Dargestellt sind viele und verschiedenartige Dinge, so daß die nordischen Felsenzeichnungen als eine Hauptquelle für die Kultur der Bronzezeit Skandinaviens angesehen werden dürfen. Wir finden: zahlreiche Schiffe, Krieger zu Fuß und zu Pferd, mit Lanzen, Beilen, Bogen und Schilden, ferner: einzelne Waffenstücke, Frauen, Umrisse von Füßen, Pflüge, zwei- und vierräderige Wagen mit zwei Pferden und zwei Ochsen, Bäume, endlich sehr verschiedene Tiere: Pferde, Ochsen, Hirsche, Elentiere, Seehunde, Schlangen, Vögel. All das ist bunt gemengt und mit anderen schwierig zu deutenden Zeichen gemischt. (Vgl. die Abb. S. 235 und 237.) Mit wenigen Ausnahmen zeigen die Bilder keinen Plan und keine Ordnung sowie die verschiedensten Proportionen derselben oder unterschiedlicher Gegenstände (Schiffe, Menschen, Tiere) auf denselben Steinen. Die Höhe der menschlichen Figuren schwankt gewöhnlich zwischen 40 und 50 cm; doch kommen auch größere, von 150 cm Höhe vor, und in Lissleby, Bohuslän, hat eine Kriegergestalt die übermenschliche Größe von 230 cm. Die Schiffsbilder messen in der Regel 50—140 cm Länge.[43]) Ein gewisser Grad von Naturtreue ist hin und wieder, wie in den ligurischen, so auch in diesen nordischen Felsenbildern zu erkennen.

Wie die Bilder zu asymmetrischen Gruppen geordnet sind, mag die Betrachtung einzelner Felsplatten näher zeigen. Auf einem Steine bei Bergen[44]) sieht man in der Mitte zwei von Ringen umschlossene Näpfchen — das eine derselben hat zwei, das andere drei konzentrische Ringe als Einfassung —; rechts unten erscheint ein Rad mit vier Speichen, ferner neben und unter diesen Figuren acht einfache zerstreute Näpfchen. Links sind fünf, rechts elf größere Schiffe in Reihen übereinander gegen die Mitte geneigt dargestellt. Eine Anzahl einfacher krummer Striche, welche vielleicht Boote bedeuten sollen, vervollständigt die ganze Bildergruppe. Wenn in derselben noch eine gewisse Geschlossenheit, ein Rest von Symmetrie und Komposition zu erkennen ist, so fehlt derlei auf anderen Steinen vollständig. So folgen auf einem Felsen bei Backa[45]) nachbenannte Bilder in der Richtung von oben nach unten aufeinander, wie Geschiebe, welche ein Gießbach in seinem Bett und an den überfluteten Ufern zerstreut zurückgelassen: ein bemanntes Schiff, mehrere vierfüßige Tiere, ein paar Fußsohlen, dann wieder eine Reihe von Schiffen und Tieren, ein größeres und mehrere kleinere Schiffe, über einem der letzteren ein fußsohlenähnliches Zeichen, krumme Linien (Boote?), ein Tier, ein Schiff und mehrere Menschenfiguren, dicht neben den letzteren ein paar ganz kleine Tiere, daneben ein Schiff mit, wie es scheint, kämpfenden Männern, darunter eine sehr große männliche Figur, in einer der erhobenen Hände ein Beil haltend, daneben kleine Boote, darunter ein Wagen und zwei Fußsohlen, links abseits davon eine einzelne Menschenfigur, darunter ein mit sechs Personen bemanntes Schiff, weiter Schiffe, ein Ring mit drei abwärts gerichteten Rinnen, dann Boote und andere Schiffe, ein Doppelring, der wie ein Segel auf einem Boote steht, Schiffe in allen möglichen Stellungen und ganz unten drei Störche. Wenn unter all diesen Bildern piktographischer Zusammenhang herrschte, muß

[43]) Montelius, Cipr., Stockholm 1874, I, 453.

[44]) Norwegen, Montelius, Temps préhist., S. 113, Fig. 155.

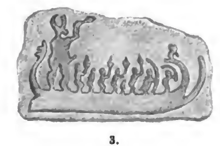
[45]) Bohuslän, l. c., S. 112, Fig. 154.



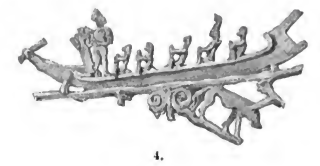
1. Schiffe, Männer u. a. (Finntorp.)



2. Speerkämpfer (Bro Utmark).



3.



4.

Felsenzeichnungen in Bohuslän, Schweden (1—3) und bronzenes Schiffsbild aus Kreta (4).

die wilde Unordnung, in der sie erscheinen, als ganz ungewöhnlich und auch dem Gebrauche bilderschriftübender Naturvölker widerstrebend bezeichnet werden. Die Bewohner der Osterinsel, der Nikobaren, die Indianer Nordamerikas, von den alten Mexikanern ganz zu geschweigen, pflegten die Zeichen ihrer Schrifttafeln und ähnlicher Werke viel regelmäßiger anzuordnen. Dennoch braucht man die Vermutung, daß hier eine Art Bilderschrift vorliegt, nicht gänzlich fallen zu lassen. Man vergleiche z. B. die piktographische Erzählung, welche an einem Felsen in der Nähe des Lake superior gefunden und von Schoolcraft mitgeteilt wurde.[46]) Hier sind in einer oberen unebenen Reihe fünf Schiffe mit Vertikalstrichlein, welche die Bemannung vorstellen, gezeichnet. Über dem Hinterteil des ersten Schiffes sieht man einen Vogel. In der zweiten Reihe erscheint ein Berittener mit Federschmuck, eine Schildkröte und einen Bogen aus drei Linien, in welchem drei Näpfchen ausgehöhlt sind. Diese Schrift besagt, daß 51 Mann eines am oberen See streifenden Jägerstammes in fünf Kanoes unter der Führung ihres Häuptlings (des Berittenen!) ausgezogen sind. Das erste Schiff führte der Häuptlingsstellvertreter namens „Kishkemmnazee", d. i. Königsfischer (ein Vogel). Zum Zeichen dafür ist das Bild dieses Vogels über dem ersten Kanoe hinzugefügt. Sie kamen ans andere Ufer, was die Landschildkröte als Sinnbild des festen Landes anzeigt, und brauchten dazu drei Tage, weshalb in dem dreifachen Bogen am Ende des Bildes drei Sonnen, als einfache Näpfchen gebildet, erscheinen.

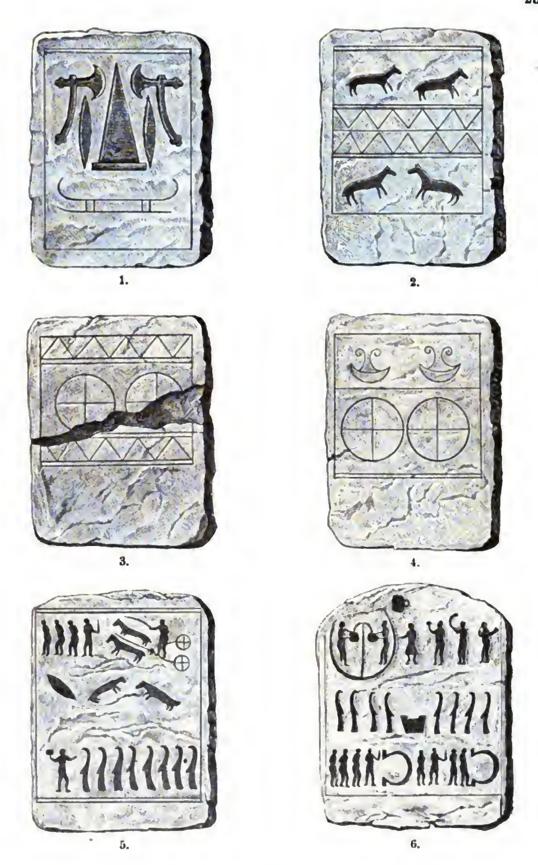
Wirkliche Schriftzeichen glaubte Karl v. Nordenskjöld[47]) an vielen Stellen der Felsenbilder Ostgotlands zu erkennen. Sie stehen neben, über oder unter Schiffen, Menschen, Tieren, unter Waffenbildern, zwischen Schiffen oder Tieren. Diese Zeichen können aber teilweise rohe Bilder sein (z. B. l. c., Fig. 32, 33), teilweise auch aus jüngerer Zeit stammen (z. B. l. c., Fig. 1). Unter den von Nordenskjöld mitgeteilten ostgotländischen Felsenzeichnungen erscheint auch die Spirale mehrmals, z. B. unter den Ornamenten auf der Bordwand eines Schiffes (Doppelspirale neben schräggekerbter Leiste, Sparren und einem 8-förmigen Motiv), dann in der Volutenform des jonischen Kapitäls in einem ovalen Schild, endlich allein als fortlaufendes Spiralband.

Was diese Denkmäler unmittelbar darstellen, sind alltägliche und andere Mannestaten: Krieg, Jagd, Schiffahrt, Feldbau, Umgang mit Frauen. (Vgl. S. 235.) Am beliebtesten erscheinen Kämpfe zu Land und zu Wasser. Manche Einzelheiten sind stark hervorgehoben oder mit besonderer Treue wiedergegeben: die getriebenen Buckelkreise eines Rundschildes, die flügelförmigen Ortbänder der Schwertscheiden, Hörner an den Helmen, die rhombischen Spitzen der Lanzen (S. 237, Fig. 2), die Geschlechtsteile der Männer, die Formen der Schiffsenden. Zuweilen sind die Figuren auf lineare Schemata reduziert, zuweilen erscheinen breitere Körperflächen, entweder ganz vertieft oder mit vertieften Linien umzogen. Pferdekörper sind schlangenartig gedehnt mit ganz kurzen Beinchen. Männer zu Pferd haben gar keine Beine, andere, welche auf Schiffen stehen, keine Arme. Hände, die etwas halten, sind entweder gar nicht gezeichnet oder schematisch mit ausgespreizten Fingern dargestellt. Zwei Räder an einer Achse, zwei Tiere an einer Deichsel erscheinen übereinander. Übrigens sind die Figuren von sehr ungleichem Werte. Manches ist ganz rohschematisch, anderes erinnert an die lebendigen Silhouetten der Eskimokünstler.

---

[46]) Tylor, Einleitung in das Studium der Anthropologie und Zivilisation, S. 198, Fig. 47.

[47]) In einem Briefe an Kiepert, Zeitschr. f. Ethnol., Verhandl. 1873, S. 196 f.; vgl. Taf. XVII, Fig. 1—36.



Steinplatten des Kivikmonumentes in Schonen.

Auch an die Silhouettenfiguren auf den attischen Dipylonvasen wird man nicht selten erinnert, namentlich durch die schematische Darstellung des Rumpfes und der Arme sowie des Kopfes der männlichen Gestalten, während die im Profil gezeichneten Beine ziemlich naturtreue und namentlich kräftige Umrisse zeigen.[48])

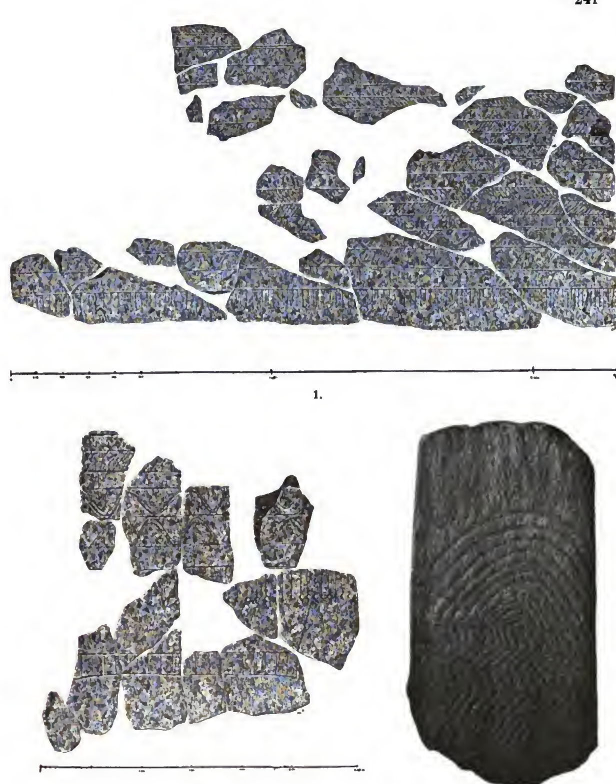
Eine besondere Stellung gegenüber diesen Felsenzeichnungen nehmen die Skulpturen des Kivikmonumentes ein. (Vgl. Abb. S. 239.)

Das Kivikmonument, in der Umgebung „Bredahügel" (Bredarör) genannt, liegt im östlichen Schonen, Distrikt Albo, Kirchspiel Mälby, südlich von Kivik und besteht nach Nilsson[49]) in dem noch jetzt ansehnlichen Reste eines Steintumulus, der rings von ungefähr 20 kleineren Steinhaufen umgeben war. Diese Tumuli waren sämtlich aus größeren und kleineren Feldsteinen zusammengetragen. Das Kivikmonument hat lange Zeit als bequem gelegener Fundort von Mauersteinen gedient, die zu Brücken und anderen Gebäuden bei Kivik, namentlich aber zu Einfriedungen verwendet wurden. Mehrere tausend zweispännige Wagenlasten solcher Steine sollen von dem alten Denkmal weggeführt worden sein. Mitten auf dem Boden des großen Hügels befand sich eine länglich-viereckige Steinkammer von 13 Fuß Länge und 3 Fuß Breite, nordsüdlich orientiert und aus etwa 4 Fuß hohen aufgerichteten Steinplatten hergestellt. Diese Platten sind 8—10 Zoll dick und an der Innenseite vollkommen eben, obgleich weder behauen noch geschliffen. Je vier Steine bildeten die beiden Langwände, je einer die Schmalseiten. Zwei der Langwandplatten sind von ihren Standorten verschwunden. Quer über den aufgerichteten Steinen lagen ursprünglich große Felsstücke, und das Ganze war mit großen und kleinen Feldsteinen tumulusartig überschüttet; auf dem Hügel erwuchsen im Laufe der Zeit Bäume und Gebüsch. Am Südrand des Hügels lag noch ein kleineres, ebenfalls länglich-viereckiges Grab, welches ähnlich erbaut und mit zwei Steinplatten bedeckt war.

Die Zeichnungen des Kivikmonumentes waren auf den ebenen Innenflächen der aufgerichteten Steinplatten des großen Grabes eingehauen und eingerieben. Von Süden in die gangartige Kammer eintretend, fand man auf dem ersten Steine rechts über der Darstellung eines Schiffes(?) eine kegelförmige Figur (anikonisches Idol), beiderseits symmetrisch flankiert von zwei blattförmigen Zeichen und zwei mit der Schneide gegeneinandergekehrten geschäfteten Hammerbeilen. Darauf folgte die Darstellung eines bemannten Schiffes, dann zwei durch ein doppeltes Zickzackband getrennte Gruppen von je zwei Tieren (Pferden?), ferner am Ende dieser Seite zwei radförmige Zeichen zwischen zwei Zickzackbändern. Diesem letzten Steine gegenüber stand eine unverzierte Platte, dann folgte (wieder in der Richtung nach Süd) ein Stein mit zwei radförmigen Zeichen und zwei darüber angebrachten mondförmigen Ornamenten. Auf der südlichen Hälfte

[48]) Auffallend starke Waden bei fadendünnen Armen, wie im Dipylonstil und in den nordischen Felsenzeichnungen, zeigt auch die männliche Figur auf dem Bronzemesser von Borgdorf. Mitt. Anthr. Ver. Schleswig-Holstein 1896, Fig. 4. (Oben S. 198, Fig. 4.)

[49]) Die Ureinwohner des skandinavischen Nordens. II. Das Bronzealter. 2. Aufl., S. 5 ff.



1.

2.

3.

Verzierte Steinplatten aus norwegischen Gräbern der Bronzezeit.

1., 2. Bruchstücke aus einem Tumulus bei Mjeltehaugen, Provinz Romsdal, 3. aus Skjölingstad, Provinz Stavanger. Nach E. de Lange.

dieser Seite standen zwei mit Reihen von Menschenfiguren verzierte Steine. Man erkennt hier Züge von Männern und Frauen, einen Wagenlenker auf zweiräderigem Gefährte, hörnerblasende Männer, gegeneinander gekehrte Tiere und ⊐- und ⊔-förmige Zeichen in Verbindung mit den lebenden Figuren. (S. 235, Fig. 5 und 6.)

Nilsson hat sich mit dem Kivikdenkmal in sehr eingehender, aber nicht glücklicher Weise beschäftigt, indem er es als phönikisches Monument auffaßte und an demselben überall ägyptische oder phönikische Symbole erblickte. Die Zeichnungen dieser Grabkammer sind wohl bilderschriftlich aufzufassen, wie die Bilder auf den Grabtafeln nordamerikanischer Indianerhäuptlinge. Sie werden Totems und andere Stammeszeichen, sowie Darstellungen geschichtlicher Ereignisse aus dem Leben des Begrabenen sein;[50]) wir haben keinen Grund, sie nach Maßgabe der Bedeutung ähnlicher orientalischer Symbole aufzufassen. Da uns jedes Mittel abgeht, jene Piktographie zu entziffern, muß man sich mit der allgemeinen Analogie begnügen, welche die Bilderschriften anderer Naturvölker darbieten. (Die Abbildungen der Figurensteine des Kivikmonumentes zeigen stets eine Deutlichkeit und relative Naturwahrheit der Zeichnung, wie sie dem Originale wahrscheinlich nicht eigen ist.)

Völlig abweichenden Charakter zeigen die in norwegischen Gräbern der älteren Bronzezeit (um 1400) vorkommenden Verzierungen auf Steinplatten, die als Deckel der Steinkisten oder unter dem Aufschüttungsmaterial der Hügel angetroffen werden. (Vgl. S. 241, Fig. 1—3.)[51]) Es sind Spiralen, konzentrische Kreise, schalenförmige Mulden u. dgl., aber auch Vertiefungen von der Form zweier Schuhsohlenabdrücke. Einige zertrümmerte Steinplatten hatten lange gerade Bandstreifen mit wechselnden Mustern. Statt an die Felsenzeichnungen Schwedens wird man an die ornamentalen Steinskulpturen spätneolithischer Gräber der britischen Inseln und Frankreichs erinnert, und ein Zusammenhang nach dieser westlichen Richtung scheint nicht ausgeschlossen, obwohl megalithische Gräber der jüngeren Steinzeit in Norwegen fehlen, die Grabform selbst also vom Westen her nicht übernommen wurde. Der Zweck der Verzierungen wäre nach de Lange ein apotropäischer gewesen, eine Auslegung, die man hypothetisch für alle auf Grabsteinen befindlichen Zeichen gelten lassen kann.

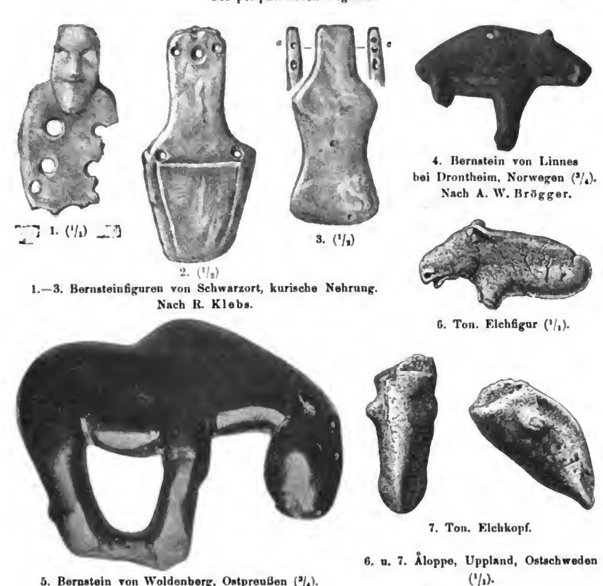
II. Die osteuropäische Glyptik.

a) Baltisch-arktische Skulpturen.

Die osteuropäische Kunstregion der jüngeren Steinzeit und der älteren Metallzeiten beginnt im Weichselgebiet zwischen den Karpathen und der Ostsee um den 20.° ö. L. v. Gr. und unter dem 50.°—54.° n. Br. mit den

[50]) Nilsson sieht in den Darstellungen der beiden letzten Steine historische Szenen: einen Siegeszug und die Opferung Kriegsgefangener in Anwesenheit zahlreicher Opferpriester.

[51]) Eyvind de Lange. Ornerte heller i norske bronsealdersgraver, Bergens Museum, Aarbok 1912, Nr. 4. (Mit 21 Textfiguren.)



1.—3. Bernsteinfiguren von Schwarzort, kurische Nehrung. Nach R. Klebs.

4. Bernstein von Linnes bei Drontheim, Norwegen (3/4). Nach A. W. Brögger.

5. Bernstein von Woldenberg, Ostpreußen (3/4). Nach A. W. Brögger.

6. Ton. Elchfigur (1/1).

7. Ton. Elchkopf.

6. u. 7. Åloppe, Uppland, Ostschweden (1/1). Nach O. Almgren.

Osteuropäische Plastik in Bernstein und Ton.

Bernsteinschnitzereien Ostpreußens und verwandten Knochenschnitzereien aus Höhlen bei Krakau. Charakteristisch für sie ist die plastische Arbeit in organischer Substanz (daneben auch in Stein) und die Neigung zur Tierbildnerei. Beides hat sie mit der quartären Glyptik Westeuropas gemein. Auch naturalistische Züge fehlen ihr nicht so ganz wie den altalluvialen Kunstrichtungen Mittel- und Westeuropas. All das deutet auf eine kräftige Fortdauer des Geistes des Jägertums und des Nomadismus im östlichen Europa.

Die Bernsteinschnitzereien aus der Baggerei von Schwarzort auf der kurischen Nehrung[62]) sind unter Rohmaterial verstreut gefundene Relikte einer Fischerbevölkerung.

62) R. Klebs, Der Bernsteinschmuck der Steinzeit von der Baggerei bei Schwarzort und anderen Lokalitäten Preußens. (Beitr. z. Naturk. Preußens.5) Mit 12 Tafeln, Königsberg 1882.

Sie umfassen an bildlichen Formen Äxte, Doppeläxte, Hämmer, Pfeilspitzen, Schiffe etc. und namentlich zahlreiche Menschenfiguren, alles mit der Bestimmung zu Körperschmuck. Tierfiguren sind hier selten. Dagegen fanden sich an anderen Orten Ostpreußens[53]) verhältnismäßig große plastische Tierfiguren (Pferd, Eber, Bär, Elch, vgl. S. 243, Fig. 5) aus Bernstein, und nichts spricht dagegen, sie für neolithisch zu halten. Die menschlichen Figürchen von Schwarzort (S. 243, Fig. 1—3) verraten deutlich die primitive Technik des Schnitzens und Bohrens mit scharfen Messern und Spitzen aus Feuerstein. Sie sind äußerst roh, flach, schematisch und dadurch manchmal den unförmlichsten Tonfiguren der Idolregion sehr ähnlich. Hände und Füße fehlen regelmäßig, der Mund meist. Das Gesicht ist gewöhnlich, wie bei den Menhirstatuen Frankreichs, durch Brauenbogen und Nase, bei einzelnen durch drei Grübchen oder durchgebohrte Löcher bezeichnet. Auch zur Abgliederung der Arme wurden Reihen durchgehender Löcher eingebohrt. Das Geschlecht ist nicht angedeutet, doch einmal ein langer Haarzopf dargestellt. Zur Trennung des Kopfes vom Rumpf dient entweder ein langer Hals oder eine scharf markierte Gesichtsumrißlinie. Des ersteren Mittels bediente sich die ägäisch-nordbalkanische Idolplastik, des letzteren die Plastik der Menhirstatuen.

Klebs, Tischler, Virchow u. a. erklärten diese Bernsteinfiguren für neolithisch; dagegen wollte M. Weigel (AfA. XXI, 64 ff.) einem kleinen Teil derselben wegen der Behandlung des Gesichtes altslawischen Ursprung zuschreiben. Aber die von ihm betonten Ähnlichkeiten mit altslawischen Steinfiguren Westpreußens beruhen nur auf dem primitiven Charakter beider Gruppen, und somit fehlt jeder triftige Gruud, diese Figuren anders zu datieren als die mit ihnen gefundenen Perlen, Ringe und andere rein stereometrisch oder asymmetrisch geformte Gehängestücke.[54])

Als Import von der ostpreußischen Bernsteinküste werden die in Norddeutschland und Skandinavien vereinzelt gefundenen Tierfiguren aus Bernstein angesehen (vgl. S. 243, Fig. 4 und 5). A. W. Brögger, der in seinem Buche über die arktische Steinzeit in Norwegen[55]) den nordischen Bernsteinhandel und die primitive Kunst dieser Kulturgruppe ausführlich behandelt, zeigt, daß eine entsprechende Tierplastik in anderen Stoffen — Ton, Stein, Knochen — im Kulturkreis der südskandinavischen Steinzeit völlig unbekannt, dagegen innerhalb des Gebietes der baltisch - arktischen Steinzeitkultur sehr verbreitet ist. Einzelne solche Stücke (vgl. S. 245, Fig. 5 und S. 243, Fig. 6, 7): ein Knochenkamm mit einem Tier- und einem Menschenkopf, ein paar Elchfiguren aus Ton, sind in Ostschweden gefunden. Tierköpfe erscheinen sehr häufig als Knäufe an den Griffen der ein- oder zweischneidigen Schiefermesser der arktischen Bevölkerung Schwedens und des nördlichen Norwegen. Sie sind oft bis zur Unkenntlichkeit entstellt.

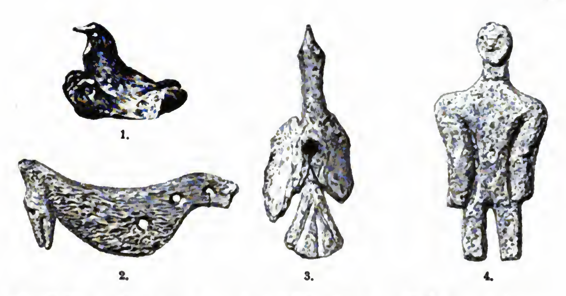
b) Polen und Rußland.

Eine Tierplastik vom Charakter dieser arktischen Skulptur ist weiter östlich, in Finnland und Rußland, während der jüngeren Steinzeit ungemein verbreitet. Ein zum Aufstecken durchbohrter Elchkopf aus dem südlichen Finnland (l. c. 231, Fig. 264, s. S. 247, Fig. 2) ist so vorzüglich naturtreu geformt, daß er neben den besten paläolithischen Skulpturen Westeuropas Platz finden könnte. Hier sind viele dieser Arbeiten aus Stein. Am

[53]) Driesen, Danzig, Stolpe, ZfEV. 1881. 297, 1884. 569 Fig. 2, 567 Fig. 1, 1887. 401 Fig. 1.

[54]) So urteilt auch S. Reinach, La sculpture en Europe, S. 76.

[55]) Den arktiske stenalder i Norge, Christiania 1909, S. 185—237.



Schnitzereien in Bein (Fig. 1—3, $^2/_3$) und Tropfstein (Fig. 4, $^1/_2$) aus Mnikow bei Krakau. (Fig. 1 ist vielleicht eine Fälschung.)



5. Beinerner Kamm mit Tier- und Menschenkopf aus einer neolithischen Wohnplatzschichte bei Gullrum, Gotland, Schweden ($^2/_3$). Nach O. Almgren.

Figurale Arbeiten der osteuropäischen Glyptik.

häufigsten sind in Finnland und Nordrußland aus weichen Steinsorten hergestellte Beilhämmer mit Tierköpfen an dem der Schneide entgegengesetzten Ende (vgl. S. 247, Fig 1). Diese Tierköpfe sind meist Köpfe vom Elch oder vom Bären, also von Jagdtieren. J. Aïlio[56]) hält diese Hammerbeile, weil sie zum wirklichen Gebrauch als Waffen meist nicht geeignet scheinen, für Opfergeräte zum Erlangen einer glücklichen Elch- oder

[56]) Festschr. f. J. R. Aspelin. (Zeitschr. d. finn. Altert.-Gesellsch. XXVI.)

Bärenjagd. Kultobjekte wären sie auch nach Reuterskiöld.[57]) Die meisten dieser Tierkopfwaffen stammen aus der Gegend von Olonetz zwischen dem Ladoga- und dem Onegasee, einem der fundreichsten Gebiete der osteuropäischen jüngeren Steinzeit, wo sie auch wahrscheinlich sämtlich hergestellt worden sind. In demselben Gebiete, bei Petrosawodsk am Onegasee, haben sich Felsenzeichnungen gefunden, die wahrscheinlich derselben Zeit angehören (Aspelin, Atlas, 342 f.). Diese olonetzische Kunstgruppe läßt O. Almgren[58]) aus westlichen Einflüssen hervorgehen, was doch ziemlich fraglich scheint. Er denkt sogar an einen Zusammenhang mit der danubisch-balkanischen Kunstregion. Aïlio will es vorläufig unentschieden lassen, ob von Schweden über Åland her wirkende oder direkt südliche Einflüsse, unter anderem von Ostpreußen her, jene Kunstgruppe ins Leben gerufen haben. Bei solchen Problemen ist man immer zu schnell mit der Ursprungsfrage bei der Hand und beantwortet sie rasch mit dem Hinweis auf irgendeinen denkbaren Zusammenhang und irgendwelche äußere Einflüsse. Die Bildwerke der Idolregion und die arktisch-baltischen Bernsteinschnitzereien und Tierkopfgeräte sind jedoch zu verschieden, um auf diese Art miteinander in Beziehung gesetzt zu werden. Die nordrussische Tierkopfaxt (S. 247, Fig. 4) aus der Bronzezeit zeigt einerseits deutlichen Anschluß an die neolithischen Tierkopfwaffen Westrußlands, andererseits an gewisse schöne Streitbeile der Bronzezeit Ungarns (wie S. 247, Fig. 5), woher die Gesamtform mit Hinzufügung der Tierköpfe entlehnt zu sein scheint.

Zur osteuropäischen Kunstprovinz gehören ferner die plastischen Arbeiten in Bein und Tropfstein aus dem Jura-Kalkhöhlengebiet bei Krakau (vgl. S. 245, Fig. 1—4),[59]) deren Ähnlichkeit mit den baltischen Bernsteinfiguren bereits O. Tischler bemerkte.

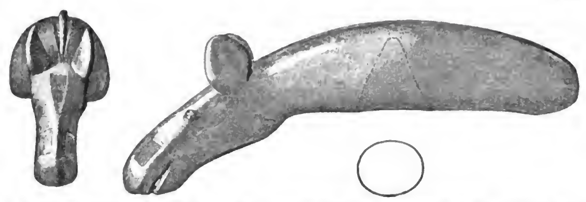
Hier sind wieder Tierbilder häufiger als Menschenfiguren: Tierprotomen mit Löchern zum Anhängen, oder ganz flach, zuweilen langgestreckte Gestalten ohne Beine oder bloß mit Andeutungen solcher. Sie sind meist so undeutlich, daß man nur eine allgemeine Ähnlichkeit mit Pferden erkennt. Es kommen auch Vogelfiguren vor, die, obwohl plastisch ausgeführt, für die Oberansicht (Daraufsicht) berechnet sind, wie der goldene Adler aus Troja in Schliemanns „Ilios" Nr. 924, 926. Die Schwanzfedern sind durch divergierende Kerblinien ausgedrückt, die Augen nicht konkave, sondern konvexe Punkte. Manches Stück ist sogar besser modelliert als der troische Goldadler. Andere Vogelfiguren sind auf die Seitenansicht berechnet; auch unter ihnen befinden sich einzelne besonders naturtreue Darstellungen. Die Masse der übrigen Tierbilder ist allerdings roh schematisch, ebenso die Menschenfiguren, denen gewöhnlich Hände und Füße fehlen; auch die Beine sind nur Stummel, die Arme durch krumme Einschnitte vom Rumpf abgegrenzt, die Hälse lang, der

---

[57]) Fornvännen 1907, S. 116. Ist dies richtig, dann ließe sich hier an den Aberglauben der Zuñi-Indianer erinnern. Diese tragen als Amulette Naturspiele aus Stein, denen mit einiger Nachhilfe die Gestalt des Berglöwen, des Wolfes usw. gegeben ist. Dadurch wird die Kraft der Jagdtiere gelähmt und diese leichter zur Strecke gebracht. (F. H. Cushing, Zuñi Fetiches. II. Rep. Bureau of Ethnol. 1880—1881, S. 15.)

[58]) Fornvännen 1907, S. 113—125.

[59]) O. Tischler, Schriften der physik.-ökon. Gesellsch. Königsberg XXIV, 1883, S. 90, und die dort Anm. 3 verzeichnete ältere, meist polnische Literatur. Die Höhlen liegen bei Ojców unweit Mników auf russisch-polnischem Boden.



1. Karelische Steinwaffe mit Elchkopf, 20·75 cm lang, symbolisch (das Bohrloch nicht durchgehend). Aus Alunda, Uppland, Schweden. Nach O. Almgren.



2. Elchkopf aus Grünstein, mit Bohrloch zum Aufstecken ($^{2}/_{3}$). Aus Hvittis in Satakunta, Finnland. Nach J. Aïlio.

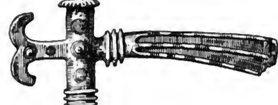
3. Elchfigur, aus Elchhorn geschnitzt ($^{1}/_{1}$). Aus einem neolithischen Grabe bei Basaika, Krasnojarsk, Sibirien.

Nach Savenkow.

4. Bronzene Tierkopfaxt, 32·7 cm lang. Aus Sarapulsk, Gouv. Wiatka, Nordrußland.

Nach A. M. Tallgren.





5. Bronzeaxt aus Felsö-Balogh, Ungarn.

Nach J. Hampel.

(Zur Vergleichung mit Fig. 4.)

Osteuropäische und sibirische Glyptik.

Kopf gut abgesetzt, die Augen durch vertiefte Punkte, der Mund durch einen kleinen Einschnitt ausgedrückt, das Geschlecht nicht bezeichnet.[60])

Die polnisch-ostpreußische Zone zwischen Krakau und Danzig bezeichnet die Westgrenze der osteuropäischen Kunstregion gegen Mitteleuropa. Östlich davon dehnt sich das weite Flachgebiet Rußlands nach drei Weltgegenden bis an die natürliche Grenze Europas. Hier hat die jüngere Steinzeit reichliche Spuren hinterlassen, unter denen sich keine Anzeichen südlicher Einflüsse finden, obwohl sich der Bernstein auch im Osten der Karpathen vom Baltischen bis ans Schwarze Meer verbreitete. Einige Gruppen primitiver plastischer Bildwerke gehören der neolithischen und dem Beginn der Metallzeit an: die schon erwähnten Tierkopfgeräte von Olonetz, die beinernen Flachfiguren vom Ladogasee, die aus Feuerstein zugeschlagenen Tier- und Menschengestalten von Volosovo, Gouvernement Wladimir, die Beinfiguren desselben Fundortes u. a. Die Darstellung ist roh schematisch, wie sie, in Feuerstein wenigstens, nicht anders sein kann, die Gegenstände Mensch, Seehund, Bär, Vogel. Die Beinfiguren vom Ladogasee haben Löcher zum Anhängen oder Anheften, wie die Knochenfigürchen von Mnikow und die Bernsteinfigürchen von Schwarzort. Schon diese Beziehung zum Körperschmuck unterscheidet solche Arbeiten von denen der Idolregion.[61]) Wie das Material die Tierplastik beeinflußte, zeigt eine Vergleichung der Elchfiguren S. 243, Fig. 5 aus Bernstein und S. 247, Fig. 3 aus Elchhorn.

Diese osteuropäische Glyptik mit mehr oder weniger naturalistischer Darstellung in Skulptur und Zeichnung von Mensch und von Tieren wäre nach A. W. Brögger vielleicht an der Küste Ostpreußens unter Benützung des leicht zu bearbeitenden Bernsteins entstanden oder jedenfalls weiter entwickelt. Dagegen hat sie nach der Ansicht desselben Autors kaum nähere Beziehungen zu der südeuropäischen Kleinskulptur (Butmir, Amorgos, Troja etc.). Um aber die Entstehung oder Entwicklung all dieser Gruppen an Ostpreußen und den Bernstein anzuknüpfen, sind jene untereinander doch zu verschieden und über einen zu großen Raum zerstreut. Dagegen hat Brögger richtig erkannt, daß sie einerseits von der spezifisch südskandinavischen (oder urgermanischen) Steinzeitkultur, andererseits von der Kunst der Idolregion abgetrennt und unterschieden werden müssen, wozu andere skandinavische Prähistoriker weniger geneigt sind.

D. Anutschin, der schon vor längerer Zeit einen Überblick der damals bekannten ältesten Bildwerke Rußlands gegeben hat,[62]) sah in ihnen eine Fortsetzung der realistischen Jägerkunst Westeuropas, die hier von der jüngeren

[60]) Zbiór, Krakau VI, 1882, Taf. IV ff. (Hier sind die echten Stücke von den zahlreich vorgekommenen Fälschungen noch nicht getrennt. Auch Tischler hat noch keine genügende Scheidung vorgenommen. Doch sind die Fälschungen größtenteils leicht zu erkennen.)

[61]) Vgl. Tischler, l. c. S. 116, 118, Fig. 10 f. Uwarof, Arheologija Rossij II, 1881, Taf. XIV. A. C. D. G. 16, 4092; 31, 4735. Almgren, Nordiska Stenåldersskulpturer, Fornvännen 1907, S. 113—125, Fig. 1—30. Brögger, l. c. S. 225—237. Flache Tierskulptur in geschlagenem Feuerstein übte man auch in Ägypten (Illahun) zur Zeit der 12. Dynastie, Flinders Petrie, Ten years digging in Egypt, S. 127, Fig. 96 (Flußpferd).

[62]) Congr. intern. préhist. Moskau 1893. Procès verbaux, S. 27 f.

Steinzeit bis in die erste Eisenzeit ein Nachleben gefunden habe. Indessen sind jene Bildwerke doch vielmehr schematisch und dekorativ als realistisch und frei-künstlerisch. Dennoch scheinen sie zu zeigen, daß sich der Geist des Jägertums, den auch sie erkennen lassen, in den nachdiluvialen Zeiträumen aus West- und Mitteleuropa nach Osteuropa zurückgezogen hat, wo er ein natürliches ausgedehntes Zufluchtsgebiet fand.

4. Die keramischen Stilgruppen der jüngeren Steinzeit Mitteleuropas.

a) Wesen der primitiven Keramik.

Die Plastik und Ornamentik der führenden Kunstregion der jüngeren Steinzeit ist fast ausschließlich in keramischen Arbeiten überliefert; die Keramik ist aber bekanntlich keine primäre Formenquelle. In den Verzierungen der Tongefäße erblickt man daher teils Nachahmungen des menschlichen Leibesschmuckes, also einer Dekoration durch die andere, teils „technische Motive“, die aus dem Bereiche der Textilkunst stammen. Beides hat große Wahrscheinlichkeit; auch verträgt sich das eine wohl mit dem anderen. Denn sowohl der menschliche Körper, als das industrielle Erzeugnis der menschlichen Hand sind unter gewissen Voraussetzungen gute Erzieher zum Rhythmus und zur Symmetrie. Man kann sich beide nebeneinander wirkend denken oder, wie es ebenfalls geschehen ist, gewisse Stilarten der neolithischen Keramik auf die eine, gewisse andere auf die zweite Schule oder Quelle zurückführen.

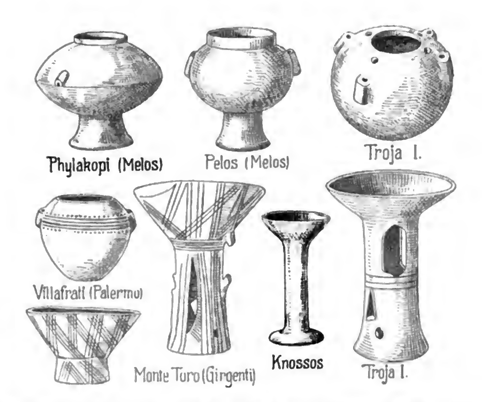
Als man gelernt hatte, den weichen Ton zu formen und durch den Brand zu härten, besaß man an ihm einen billigen Stoff, der von besonders leichter Bildsamkeit und zugleich an keine bestimmte Art der Formgebung gebunden war. Tonware ist zerbrechlich und neigt daher etwas zur Vergröberung der Formen. Davon abgesehen, eignete sich der Ton zur Nachbildung vieler Gegenstände, die aus anderem Material gebildet und deren Formen durch dieses ursprüngliche Material bestimmt waren. In Ton ist daher seit der jüngeren Steinzeit sehr vieles nachgebildet worden, und es fällt oft schwer, zu sagen, ob eine Form ursprünglich in Ton entstanden oder zuerst in einem anderen Stoff ausgeführt und in den Ton nur übertragen ist. Alle Arbeiten aus geflochtenem oder geschnitztem Holz, aus geflochtenem Gras und Stroh, aus Leder oder anderer organischer Substanz haben nicht so lange ausgehalten wie der Ton. In ihrem Kreise, später auch in dem der Metallarbeit, sind die Stammformen und Urbilder vieler keramischer Erzeugnisse zu suchen.

Daher gibt es in der prähistorischen Keramik keine so übersichtlichen und klar verständlichen Formenreihen wie unter den Steingeräten und den Bronzegegenständen, keine Ur- und Stammformen, die gleichsam aus der Natur des Stoffes selbst hervorgegangen sind, und keine Entwicklungen, die sich einfach auf die zunehmende Beherrschung dieses Materials zurückführen



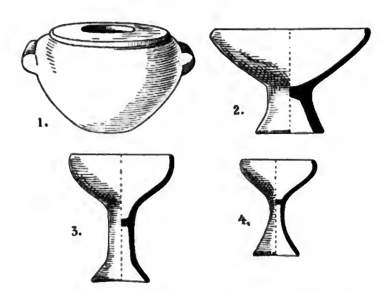
1. Ägyptische Gefäße und Gefäßuntersätze aus frühdynastischer Zeit.

Nach Flinders-Petrie, Quibell und A. Evans.



2. Griechische, troische und sizilische Kugelgefäße und Fußschalen der frühen Metallzeit.

Alte keramische Typen der Mittelmeerländer.



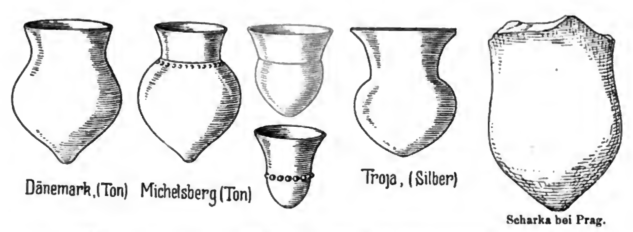
1. Ägyptische Syenitvase aus Knossos. 2. Tonschale aus Abydos (Ägypten). 3. 4. Tonschalen aus Knossos. Nach A. Evans.



2. Kleine, ganz erhaltene Tongefäße von Butmir bei Sarajevo in Bosnien.

Kugelgefäße und Fußschalen aus Ägypten, Kreta und Bosnien.

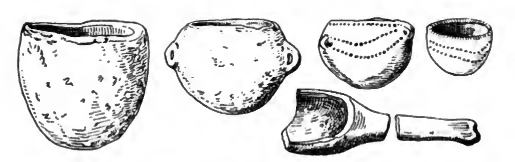
lassen. Vor der Anwendung der Töpferscheibe, die überall einen der Endpunkte vorgeschichtlicher Evolution bezeichnet, herrschte in technischer und stilistischer Hinsicht eine ziemlich große und allgemeine Gleichartigkeit und Gleichwertigkeit in der gesamten Tonarbeit. Fast nur in der Dekoration zeigen sich auffallende Unterschiede; und wo man sonst Schwankungen bemerkt, ist das Neuere nicht immer das Bessere, das Alte das Minderwertige. Daher besitzen wir an Stelle einer Urgeschichte der Keramik nur die Kenntnis vieler zeitlich und örtlich verschiedener Kulturgruppen, zu deren Bezeichnung die Keramik gute Dienste leistet; daher viele Einzelarbeiten, aber keine zusammenfassende Behandlung des Gegenstandes, wozu die Grundlinien noch nicht gezogen sind. Wenn ich nicht irre, liegt die Schwierigkeit dieser Aufgabe zuletzt darin, daß die Tonarbeiten gebrechlicher Natur sind, keinen weiten Transport vertragen und fortwährend erneuert werden mußten, ferner darin, daß die Töpferei von einer bestimmten Zeit ab ein allgemein geübtes Handwerk war. Daher rührt die Persistenz der Typen und die Beschränkung auf den lokalen Formenkreis, der weitgehende Ausschluß des Handels und fremder Einflüsse. Deshalb ist die keramische Produktion überall von bodenständiger Eigenart, und so fällt es schwer, zwischen ihren einzelnen Formengruppen Übergänge in Zeit und Raum nachzuweisen. Darauf gründet sich die bekannte Neigung, in den Verbreitungsgebieten charakteristischer Tongefäßgruppen die Wohnbezirke bestimmter Völkerschaften zu erblicken. Doch sind schließlich alle diese Besonderheiten der keramischen Produktion nicht absoluter Natur, und es scheint trotzdem, daß sich bei einem auf das Ganze gerichteten Blick gewisse allgemeine Beobachtungen anstellen und einige Grundzüge der gesamten Entwicklung feststellen lassen. So dürften im allgemeinen doch die stark abgerundeten Gefäßformen als die eigentlich keramischen zu gelten haben. Die Töpferei, zumal bei der Arbeit ohne Drehscheibe, hat keinen Anlaß, von solchen Formen abzugehen und eckig prolifierte Behälter aufzubauen. Daher ist die Tendenz zu rundlichen Bildungen von Anfang an weitaus vorherrschend. Sie wird jedoch zu wiederholten Malen von der ausgesprochenen Neigung zu eckiger Profilgebung durchbrochen, und es hat große Wahrscheinlichkeit, daß dabei die Metallarbeit im Spiele ist, entweder vermittels durchgebildeter Metalltypen oder eines allgemeineren, vom Metallstil überhaupt, vom Treiben, Nieten usw. ausgehenden Einflusses. Jene Durchbrechungen der primitiven keramischen Tendenz erfolgen, wie es den Anschein hat, regelmäßig im Zusammenhang mit verstärkten Einwirkungen aus der Mittelmeerwelt, zuerst der östlichen, dann Italiens. Die erste fällt gegen das Ende der jüngeren Steinzeit, die zweite in die vorgeschrittene Bronzezeit und an den Beginn der Hallstattperiode, die dritte gegen das Ende der letzteren. Diese drei Zeitalter sind in allgemein bekannter Weise durch andere Fortschritte und Anzeichen entscheidender Wendungen charakterisiert: der Ausgang der neolithischen Periode (etwa 2500—2000 v. Chr.) durch das erste, noch unwirksame Eindringen des Kupfers und der Bronze in Mitteleuropa, die Zeit um 1000 v. Chr. durch das erste Auftreten des Eisens, schließlich das Ende der Hallstatt-



1. Gefäße mit spitzem Boden aus Dänemark, Böhmen, Westdeutschland und Kleinasien.



2. Wohnplatzfunde aus der Höhle delle arene candide bei Finalmarina, Ligurien.



3. Keramik aus der Höhle von Nermont bei Saint-Moré, Yonne, Frankreich. Nach Ph. Salmon.

Neolithische Keramik und anderes von verschiedenen Fundorten.

periode, um 500 v. Chr., durch das Überhandnehmen des griechisch-italischen Einflusses auf dem Wege über Oberitalien und Südfrankreich, dem alsbald die Bildung eines eigenen neuen Kulturherdes an der Grenze Mittel- und Westeuropas, die Entstehung der La Tène-Kultur folgte.

b) Die keramischen Typen Mitteleuropas.

Die Beschäftigung mit den Typen der neolithischen Keramik ist von Deutschland ausgegangen und zumeist in deutschen sowie in benachbarten slawischen Ländern gepflegt worden. In Westeuropa fehlte es aus naheliegenden Gründen an einem stärkeren Antrieb zur Untersuchung dieses Gegenstandes. In Mitteleuropa dagegen war die Zahl der nach und nach erkannten Gruppen groß und die Gefäßtypen sowie die Technik und die Formen des Ornaments in den einzelnen Gruppen auffällig verschieden.

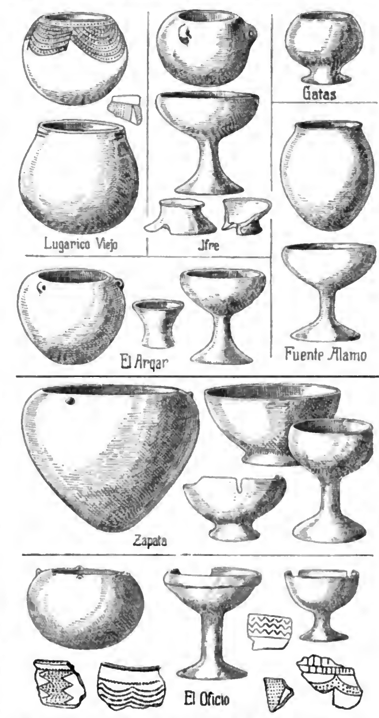
Man begann in Mitteldeutschland mit der Unterscheidung einer schnurverzierten und einer bandverzierten Keramik der jüngeren Steinzeit.[63]) Als Schnurverzierung bezeichnete man ein Ornament, das entweder wie ein Schnurabdruck aussah oder wirklich durch einen solchen entstanden sein sollte. Man rechnete aber auch Ornamente mit vollen Ritzlinien zu dieser Gruppe und schloß dagegen andere aus, die schnurähnlich aussehen, wie das sogenannte Stichbandornament. Die Gruppe war richtig erkannt, die Bezeichnung aber schlecht gewählt. Dieser Gruppe stellte man nach und nach eine schwankende Anzahl neolithischer Stilgruppen verschiedenen Alters und verschiedener Verbreitung, mit ungleichen Gefäßformen, Ornamenten und Begleitformen als zweite Einheit gegenüber, die man „Bandkeramik" nannte. Es konnte daher nichts als Verwirrung entstehen, als man die Frage aufwarf, welche der beiden Gattungen die ältere und welche die jüngere sei; denn die Bandkeramik war zugleich älter und jünger als die Schnurkeramik. Man hielt jedoch die beiden Gattungen für typische Vertreter verschiedener Altersstufen und glaubte, daß sie überall zu finden sein müßten wie in Mitteldeutschland. Daher war z. B. R. Virchow 1889 bei seinem Besuche Lengyels, einer südungarischen Station der neolithischen Bandkeramik, sehr befriedigt, als man ihm aus dem benachbarten Kölesd auch Scherben zeigen konnte, die er für schnurkeramisch hielt, die aber allerdings weder dieses, noch überhaupt neolithisch waren. Man übersah, daß die Verbreitungsgebiete beider Gattungen nur an ihren Grenzen, wie eben in Mitteldeutschland, zusammenfallen, während im übrigen das der Bandkeramik mehr dem Süden und Südosten, das der Schnurkeramik mehr dem Norden und Nordosten angehört. Daher gibt es in Südungarn nur Bandkeramik, aber keine Schnurkeramik.

So kam man zu dem weiteren Irrtum, der Schnurkeramik ein höheres, der Bandkeramik ein geringeres Alter zuzuschreiben. A. Götze unterschied 1900 vier große, sechs mittlere und noch einige kleinere keramische Stilgruppen der jüngeren Steinzeit. Große Gruppen wären: Schnurkeramik, Glockenbecher, Bandkeramik und nordische Keramik, mittlere Gruppen: Bernburger Typus, Kugelamphoren, Rössener Typus, Pfahlbaukeramik, Schussenriedergruppe, Mondseegruppe. In allen Teilen Mitteleuropas habe es zwei zeitliche Hauptabschnitte gegeben, einen älteren mit der Schnurkeramik und den (gleichzeitigen) Glockenbechern und einen jüngeren, mit reicherer Gruppenbildung und stärkerem Hervortreten der lokalen Entwicklung. Hauptpunkte seien die zeitliche Koordination der Schnurkeramik und der Glockenbecher, sowie deren Priorität gegenüber allen anderen Gruppen mit Ausnahme der Bodensee-Pfahlbaukeramik. Auch P. Reinecke trat (ebenfalls 1900) für eine ähnliche Zeitfolge der neolithischen Stilgruppen ein: 1. Pfahlbaukeramik, 2. Schnurkeramik,

---

[63]) Klopfleisch, Vorgeschichtliche Altertümer der Provinz Sachsen und angrenzender Gebiete, S. 92 ff. Dieser Autor unterschied auch schon verschiedene Stufen der Bandkeramik am Anfang, beziehungsweise am Ende der neolithischen Periode und bezeichnete die glänzende Glättung der Gefäßwand als eines der Kennzeichen der jüngeren Bandkeramik.

3. Glockenbecher, 4. Bandkeramik, 5. Rössener Typus. Dagegen versetzten andere deutsche und slawische Forscher die Schnurkeramik, namentlich aber die Glockenbecher, in einen jüngeren oder einen allerjüngsten neolithischen Zeitabschnitt, die Bandkeramik in eine ältere Periode. Endlich mußte man erkennen, daß auch die Bandkeramik in Stufen zerfalle, an deren Stelle man früher nur lokale Verschiedenheiten eingeräumt hatte. So unterschied A. Köhl (1901) für das mittlere Rheingebiet sechs neolithische Stufen, darunter drei ältere mit Bandkeramik, nämlich: 1. ältere Winkelbandkeramik, 2. Spiralmäanderkeramik, 3. jüngere Winkelbandkeramik, 4. rheinische Pfahlbaukeramik, 5. Schnurkeramik, 6. Glockenbecher. Nach dem Ergebnis weiterer Bodenforschungen teilte derselbe (1912) die bandkeramische Periode in vier Stufen: 1. Hinkelsteintypus (= ältere Winkelbandkeramik), 2. Rössener Typus (= jüngere Winkelbandkeramik), 3. Großgartacher Typus, 4. Spiralmäanderkeramik. Die Untersuchung zahlreicher Wohngruben liegt dieser neuen Einteilung zugrunde. Neuestens will man erkannt haben, daß die Spiralmäanderkeramik an zwei getrennten Stellen der bandkeramischen Stufenreihe Westdeutschlands auftrete, nämlich an deren Anfang als „Typus von Flomborn" und an deren Ende als „Typus von Plaidt". Dazwischen lägen als zweite bis vierte Stufe die Stichband-, die Rössener und die Großgartacher Keramik. In Böhmen erkannten K. Buchtela und L. Niederle nachstehende Abfolge: 1. Spiralmäanderkeramik, 2. Stichbandkeramik und ältere bemalte Keramik, 3. Keramik der „Übergangszeit" (des jüngsten Abschnittes der neolithischen Periode) mit vier Typen südlicher und drei Typen nördlicher Herkunft. Die vier ersteren sind der von Lengyel (oder Jordansmühl), der ostalpine Pfahlbautypus, der Terramaratypus und die jüngere bemalte Keramik.



Früh-bronzezeitliche Keramik aus dem südöstlichen Spanien.

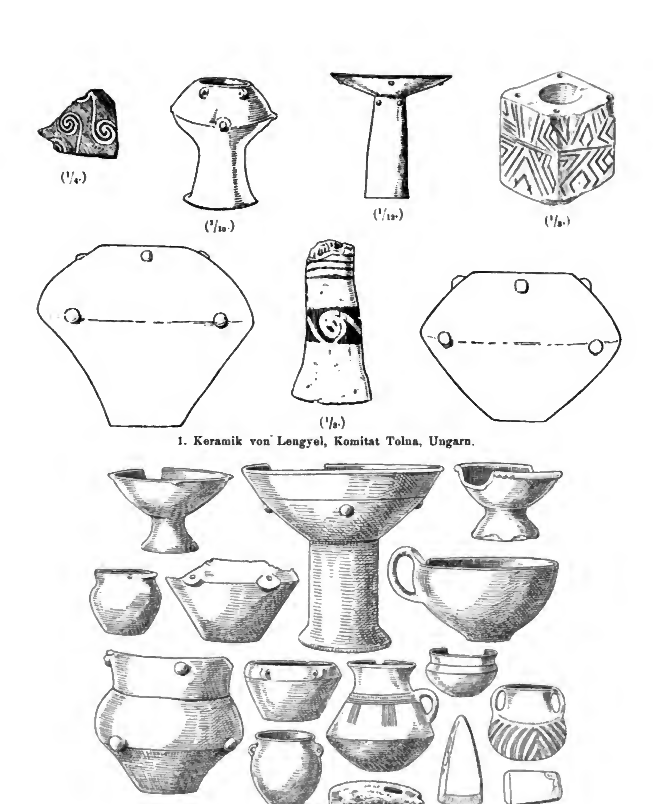
Nach H. und L. Siret.

Die drei nördlichen Typen bilden die Thüringer oder Schnurkeramik, die nordische Megalithkeramik und die Glockenbecher. Eine andere chronologische Gliederung der Bandkeramik Böhmens hat J. A. Jira (im „Mannus" III, 229) aufgestellt und für die älteste neolithische Gattung einen nur in seiner Sammlung vertretenen Typus (l. c., S. 230, Abb. 2) erklärt, der sich jedoch nach Form und Ornament als sekundär und abgeleitet zu erkennen gibt: eine tiefe Schüssel mit aus dem Spiralband gewonnenen, krummlinigen Ornamentfiguren. Diese Schüssel soll sich später zum Bombentopf schließen und statt jener abgeleiteten Motive erst das Volutenband erscheinen. Dann folgt der Übergang zum Stichbandornament, der sich angeblich in Böhmen durch alle Stadien verfolgen läßt. Das meiste, was Jira hieher rechnet, ist ausgehende Voluten- und überhandnehmende geradlinige Keramik mit vollen Linien.

Andere deutsche und slawische Lokalforscher haben wieder andere chronologische Listen angelegt und weitreichende Folgerungen damit verknüpft. Mit zweifelhaftem Glück wurden dabei auch Tatsachen und Hypothesen der physischen Anthropologie, der Rassenlehre, Linguistik und Ethnographie verwertet. Man verteilte jene Stilgruppen zuerst auf Indogermanen und Nichtindogermanen, dann auf die Nordindogermanen und Südindogermanen, „Kentum-" und „Satemvölker", Völker mit keilförmigem und solche mit kokonförmigem Schädelgrundriß. Es ergaben sich Strömungen von entgegengesetzten Polen (aus dem Nordwesten und dem Südosten), gabel- und wellenförmige Ausbreitungen feldbautreibender Kolonisten, Zusammenstöße mit wandernden Kriegerstämmen, Früh-, Hoch-, Spät- und Mischkulturen, deren Wellenkreise sich in den Außengebieten gegenseitig überschnitten usw. A. Schliz (PrZ. II, 105) unterschied nicht weniger als vierundzwanzig bandkeramische Kulturgruppen, die zum Teile nur durch ein einzelnes „Gehöft" vertreten sind. Aber das Zusammenfallen der Stilgruppen mit anthropologischen Typen scheint mehr ein frommer Wunsch, als eine erwiesene Tatsache zu sein. Auch die linguistischen Konklusionen sind bestenfalls Rückschlüsse aus späteren Zeiten und keineswegs sichere Folgerungen.

C. Schumacher (PrZ. VI, 1904) unterscheidet in der entwickelten jüngeren Steinzeit Mitteleuropas, namentlich Westdeutschlands, zwei Kulturhorizonte: 1. eine bandkeramische (und Pfahlbau-) Kultur mit agrarischer Lebensgrundlage, südöstlicher Herkunft, auf Lehm- und Lößboden; 2. eine schnurkeramische und Glockenbecherkultur kriegerischer Jägervölker westlichen Ursprungs auf Anhöhen und Flußhochufern. Die Bevölkerung der ersteren lebte in wohlorganisierten Verbänden, meist in größeren Dorfschaften und mit ziemlich geregelter Arbeitsteilung. Daher finden sich in diesem Kulturhorizont zahlreiche Werkstätten, aber nur wenige Handelsdepots. Ein besonderer Handwerkerstand wußte sich das Rohmaterial der Steinmanufaktur oft aus weiter Ferne zu verschaffen und verarbeitete es an Ort und Stelle. Der Hausierhandel mit fertigen Fabrikaten war daher nicht lohnend. Die kriegerischen Jägervölker der jüngeren Stufe lebten dagegen in kleineren Gruppen auf Berganhöhen oder an steilen Flußufern. Das Handwerk war bei ihnen augenscheinlich noch wenig entwickelt. Die allgemein notwendigen einfacheren Steingeräte und sonstigen Nutzgegenstände machte sich jedermann selbst, die feineren Waffenklingen und Schmucksachen wurden von Kleinhändlern verbreitet, die auf ihren einsamen Wanderungen oft genötigt waren, ihre Warenvorräte in Depots zu hinterlegen, beziehungsweise zu verstecken. Diese Bevölkerung war überdies, von ihren älteren Sitzen im Westen her, an edlere Gesteinsarten gewöhnt und wollte diese auch in ihrer neuen Heimat nicht entbehren, was dem Handel Vorschub leistete. Eine Fortsetzung der spätneolithischen westöstlichen Handelsverbindungen bilden die frühbronzezeitlichen Beziehungen Mitteleuropas zum Westen, die für Westdeutschland auf den Rhôneweg hinweisen. Bald nach den Jadeitflachbeilen wurden Randäxte, Dolchstäbe und dreieckige Dolchklingen aus dem Westen importiert und in Mittel- und Nordeuropa nachgegossen. In Gräbern des Jura finden sich sogar neben Jadeitflachbeilen schon dreieckige Kupferdolche.

Für die Kultur der Glockenbechergruppe scheint die Annahme westlicher Einflüsse besser begründet zu sein als für die der Schnurkeramik. Für die frühe Metallzeit Mitteleuropas sind westliche und östliche Einflüsse, da sie dieselben Formen mit sich brachten, schwer auseinanderzuhalten. Immerhin verdient es Beachtung, daß eine gewisse höhere



1. Keramik von Lengyel, Komitat Tolna, Ungarn.

2. Keramische und andere Beigaben aus dem Gräberfeld von Jordansmühl, Kreis Nimtsch, Preußisch-Schlesien.

Keramik von Lengyel und Jordansmühl.

Reife der keramischen Tektonik und Ornamentik in spätneolithischer Zeit mit dem Auftreten kriegerischer Jäger-(und Viehzüchter-)Stämme und mit einem stärkeren Hervortreten des Handels verknüpft ist. Diese westdeutschen Beobachtungen stimmen mit den im östlichen Mitteleuropa gemachten Erhebungen überein.

Was zweifellos vorliegt, ist ein reiches kunstwissenschaftliches Material, die älteste ausgiebige Überlieferung rein geometrischer Kunst aus Europa. Dieser Stoff erheischt zunächst eine stilistische Analyse der Gruppen, aus denen er besteht. Hieraus sowie aus der örtlichen und zeitlichen Bestimmung derselben werden sich vielleicht ihre Entstehung, Ausbreitung, Umbildung und die zwischen ihnen vorhandenen Wechselwirkungen ermitteln lassen.

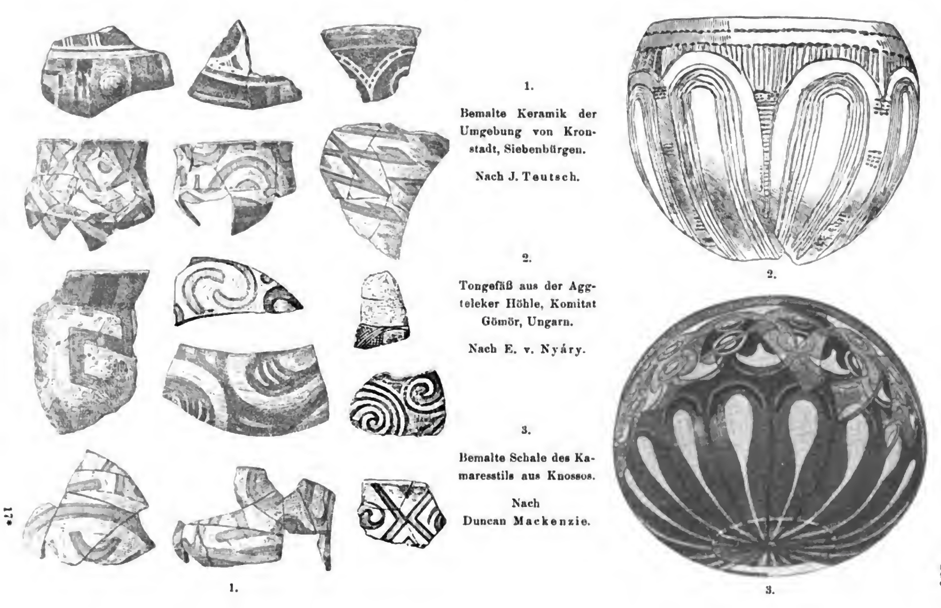
Die stilistische Analyse führt zur Unterscheidung zweier Stilarten von grundsätzlicher Verschiedenheit. Beide sind rein geometrisch und verwenden größtenteils dieselben Motive, doch in verschiedener Art der Anwendung und oft auch der technischen Ausführung. Ungleich sind ferner die Formen der Tongefäße beider Stilarten, verschieden die Zeiten ihres ersten Auftretens und die räumlichen Gebiete ihrer größten Verbreitung, verschieden endlich auch die Wirtschafts-, Siedelungs- und Werkzeugformen, die mit jenen beiden Stilarten zusammen in Gebrauch stehen. Beide sind nicht auf die jüngere Steinzeit beschränkt, aber in dieser zuerst scharf und deutlich ausgeprägt. Sie laufen teilweise parallel nebeneinander her, doch ist die eine wahrscheinlich älter und die andere aus einer Umwandlung und Neuordnung der Motive der ersteren hervorgegangen. In beiden sind die Ornamente mit geringen Ausnahmen bildlose Formen. Nur in der jüngeren Entwicklung scheinen einzelne derselben — Radfiguren, Rauten, Kreuze und dergleichen — derart isoliert und ausgezeichnet, daß ihnen vermutungsweise symbolische Bedeutungen beigelegt werden können. Obwohl sich beide Stilarten zur Aufnahme wirklicher Bildformen eignen würden, finden sich solche doch erst in jüngeren Perioden, in der Bronze- und ersten Eisenzeit.

Die unterscheidenden Merkmale bestehen darin, daß in der einen Stilart, die wir für die ursprüngliche halten, die von der Tektonik geschaffenen Flächen mit fortlaufenden Bandmustern überzogen und angefüllt werden, während die andere Stilart diese Flächen (mit oder ohne Anschluß an die tektonische Form) zuerst gliedert und dann weiter schmückt oder die Verzierung überhaupt auf die Gliederung der Flächen beschränkt. Wir unterscheiden daher einen flächenfüllenden (oder flächenbedeckenden) und einen flächeneinteilenden (oder flächengliedernden) Stil, die in den folgenden Abschnitten weiter charakterisiert werden sollen.

5. Der flächenbedeckende oder Umlaufstil.

a) Die Gefäßformen.

Die Gefäßformen des Umlaufstils sind von ebenso charakteristischer Einfachheit wie dessen Dekorationsprinzip. Die häufigsten und altertümlichsten Typen sind das annähernd sphärische oder eiförmige Gefäß mit stark verengter Mündung, und der zylindrische oder konische hohle Untersatz, der oben in einen Ring oder eine schalenförmige Erweite-



1.

Bemalte Keramik der Umgebung von Kronstadt, Siebenbürgen.

Nach J. Teutsch.

2.

Tongefäß aus der Aggteleker Höhle, Komitat Gömör, Ungarn.

Nach E. v. Nyáry.

3.

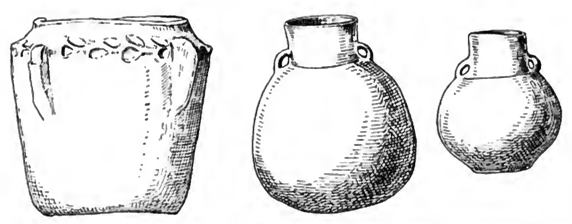
Bemalte Schale des Kamaresstils aus Knossos.

Nach Duncan Mackenzie.

rung ausgeht und zum Feststellen der erstgenannten Form diente, wohl eine Ausgestaltung des einfachen Tonringes, der ursprünglich diese Stelle einnahm und an prähistorischen Herdstellen häufig gefunden wird.

In der weiteren Entwicklung erhält das „Kugelgefäß", wie man es kurz nennen kann, entweder eine Standfläche, die es von dem Untersatz unabhängig macht, oder es verschmilzt mit dem letzteren. Der Untersatz wird ebenfalls selbständig und entwickelt sich zur Fußschale, manchmal zum hohen „pilzförmigen" Schüsselgefäß. Diese Formen und diese Entwicklung lassen sich von Oberägypten bis nach Schlesien und von Kleinasien bis nach Spanien und Westfrankreich verfolgen. Ihre Zeit scheint im allgemeinen überall die gleiche zu sein, obwohl sie im Mittelmeergebiet als Kupfer- und frühe Bronzezeit, weiter nördlich als Steinzeit bezeichnet werden muß. Im letzteren Gebiet stammt sie teils noch aus ganz metallfreien Schichten, teils aus solchen, die schon sehr geringe Spuren von Metall enthalten, aber trotzdem noch nicht dem Ausgange der jüngeren Steinzeit angehören, sondern etwas älter sind als die letzten neolithischen Gruppen der Keramik Mitteleuropas.

Gute und ziemlich bekannte Beispiele dieser Entwicklung lieferten: Oberägypten (Keramik der frühdynastischen Kupferzeit von Ballas und Nagada, S. 250, Fig. 1; hier auch schon die Verschmelzung des Kugelgefäßes mit dem Untersatz; dieser ist häufig durchbrochen, doch findet sich die getrennte Ausführung beider Formen noch in der vierten Dynastie des Alten Reiches, d. i. vor der Mitte des dritten Jahrtausends), Kleinasien (Kugelgefäß und durchbrochener pilzförmiger Untersatz aus der ersten Ansiedlung von Troja, S. 250, Fig. 2), die Inseln des Ägäischen Meeres (neolithische und altminoische Fußschalen und pilzförmige Untersätze von Knossos, wo auch ein frühdynastisches Kugelgefäß ägyptischer Herkunft aus Syenit gefunden wurde, Kugelgefäße mit hohlem Fuß aus Pelos und Phylakopi auf Melos, S. 250, Fig. 2, S. 251, Fig. 1, Fußschalen und bauchige Fußtöpfe mit Spiralreihenornament aus Inselgräbern auf Syros), Sizilien (bemalte Fußschalen und hohe Pilzgefäße mit durchbrochenem Fuß von Monte Toro bei Girgenti, Kugelgefäß mit Standfläche, aber typischen lotrechten Schnurösen von Villafrati bei Palermo, S. 250, Fig. 2), Ligurien (Kugeltöpfe, Fußschalen und charakteristische Tonlöffel aus der Höhle delle arena candide bei Finalmarina, S. 253, Fig. 2; singulär und sicher nicht keramischen Ursprungs ist der viereckige Hals eines Tongefäßes aus dieser Wohnhöhle), Spanien (vgl. Abb. S. 255: zahlreiche kugel- oder eiförmige Gefäße ohne Standfläche und Fußschalen aus Stationen der frühesten Bronzezeit: El Argar, Fuente-Alamo, Ifre, El Oficio, Zapata; auch hier z. B. in Gatas schon die Verschmelzung des Kugelgefäßes mit dem Untersatz), ferner: Thessalien (eiförmige Gefäße und stempelförmige Untersätze von Dimini und Sesklo), Bosnien (S. 251, Fig. 2; alle Gefäßformen von Butmir gehören dieser Entwicklung an), Ungarn (Lengyel, ebenso, S. 257, Fig. 1, Aggteleker Höhle, S. 259, Fig. 2), Mähren (Hüttengruben von Znaim-Neustift und neolithische Höhlenschichten im N.-O. von Brünn), Schlesien (Hüttengruben bei Troppau, Gräber von Jordansmühl, S. 257, Fig. 2). An die allbekannten Beispiele aus Nordböhmen, Thüringen und Westdeutschland braucht nur kurz erinnert zu werden; ebenso an das gleiche Vorkommen in Belgien (Hüttengruben des Hasbengaues [Hesbaye] mit gleicher Dekoration wie S. 259, Fig. 2). Minder bekannt ist das Vorkommen aus Frankreich. Doch publizierte Ph. Salmon (La poterie préhistorique 1889) aus einer neolithischen Höhlenschichte von Nermont bei Saint Moré, Dep. Yonne, „Bombentöpfe" und Tonlöffel, die denen aus Höhlenschichten bei Brünn aufs Haar gleichen (S. 253, Fig. 2) und A. de Mortillet hat (Rev. École d'Anthr. XI, 1901, S. 363 f.) die neolithischen Gefäßuntersätze aus Westeuropa, die zur Feststellung bombenförmiger Tongefäße dienten, zusammengestellt (S. 261, Fig. 4—7). Unter den zahlreichen neolithischen Tongefäßen des Camp de Chassey (Saône-et-Loire, vgl. Déchelette Manuel I, 554, Fig. 202) sind die „à fond plat" seltener als die „à fond sphérique", und auch



1. Schanzwerk von Lengyel, Ungarn (1/2).
Nach M. Wosinsky.

2. 3. Sogenannte „Kugelflaschen“ im Museum Halberstadt.
Nach „Prähistorische Zeitschrift“ 1910.



4.—7. Gefäße und Untersätze aus Frankreich und der Schweiz.
Nach A. de Mortillet.

Neolithische Keramik aus Mittel- und Westeuropa.

hier finden sich keine eigentlichen Henkel, sondern nur durchbohrte Ansätze zum Aufhängen der Töpfe (wozu sonst, wie z. B. an je einem Stück in S. 253, Fig. 2 und S. 261, Fig. 4—7, auch bloße Durchbohrungen der Gefäßwand unterhalb des Randes dienen mußten; S. 253, Fig. 2 u. 3 geben Beispiele der überaus häufigen Imitation von Aufhängeschnüren durch getupfte tönerne Wülste oder bloß vertiefte Tupfenreihen). Auch hier wieder zahlreiche Tonlöffel. Die neolithische Keramik der Dolmen der Bretagne bietet abermals zahlreiche Kugelgefäße (z. B. Déchelette, a. a. 557, vgl. oben S. 203, Fig. 1—4, und deren Verzierungen sind ersichtlich die letzten Ausläufer der Spiralmäanderdekoration an den Küsten des Atlantischen Ozeans. Die „vases à fond mamelonné“ des südwestlichen Frankreich (ebd. 563, Fig. 210, 1, 3, 4) vom Ende der jüngeren Steinzeit sind wieder nichts anderes als Ergebnisse eines eigentümlichen Versuches, das Kugelgefäß durch einen Kranz kleiner warzenförmiger Füßchen standfest zu machen, obwohl es auch durchbohrte Ansätze oder Randstellen zum Aufhängen hatte.

Den hier genannten Fundorten ließen sich noch viele andere, namentlich aus jüngeren Zeiten anreihen.[64]) Sie sollen auch nur zeigen, welches ausgedehnte, in weiterem Sinne zirkummediterrane Gebiet diese Entwicklung umfaßt. In einem so großen Länderraum sind viele Einzelheiten natürlich sehr verschieden: die Nebenformen und die Ausgestaltungen der Hauptformen, die Verzierung in technischer und stilistischer Hinsicht: eingeritztes oder aufgemaltes Ornament, „Spiralmäander-“ oder „ältere Winkelbandverzierung“; oft fehlt jedes Ornament, oder die Verzierung beschränkt sich auf Fingernageleindrücke u. dgl. Auch stammt gewiß nicht alles, was hieher gehört, aus einer und derselben absoluten oder relativen Zeitstufe, obwohl selbst innerhalb einer solchen die lokalen und sonstigen Unterschiede gerade in der Keramik nachweislich sehr groß sein können. Allein im großen und ganzen sind diese Grundformen und ihre Derivaten Zeugnisse einer Entwicklung, neben der zwar stellenweise auch schon andere Gefäßformen einhergehen, die aber an den Beginn der Arbeit in Ton überhaupt anknüpft und mit ihren Ergebnissen vermutlich Ausgangspunkte für verschiedene Formen der jüngeren vorgeschichtlichen Keramik gebildet hat.

Aus dem Vorkommen jener beiden Gefäßformen in Südungarn und im ägäischen Kulturkreis schloß G. Schmidt (Zeitschr. f. E. 1904, 654 ff.) auf deren Verbreitung durch thrakische Völkerwanderungen, also auf Übertragung aus Nord nach Süd; die Verbreitung im Westen (Frankreich, Spanien) wird dabei nicht in Betracht gezogen. C. Schuchhardt

---

[64]) Hier gilt jedoch der Grundsatz, den L. Capitan, Rev. École d'Anthr. XIII (1903), 128 in die Worte gekleidet hat: „qu'industriellement un étage ne pouvait être caracterisé que par l'apparition d'un type nouveau se rencontrant là en abondance. Mais, une fois apparu, sa persistance ou sa réapparition n'a aucune signification.“ Die Fassung des letzteren Satzes ist wohl etwas zu streng; denn in den allermeisten Fällen gibt uns die archäologische Überlieferung neue Typen doch nur als Wiederholungen in die Hand, nicht in Gestalt der absolut ältesten Exemplare. Deshalb sollen auch die oben genannten Beispiele von Kugelgefäßen und Untersätzen oder Fußschalen keineswegs für erste Ausprägungen dieser Typen gelten, zumal da neben und stellenweise vor denselben schon andere, zum Teile auch hier mit abgebildete Formen vorkommen. Aber sie gehören zu den ältesten, die wir in der Überlieferung erreichen können. Klassische Stabilität erlangten die beiden Typen in der Gestalt des Dreifußbeckens aus Bronze mit seinem rundbauchigen Kessel und seinem drei- oder mehrbeinigen Untersatz, die in homerischer Zeit so allgemein verbreitet waren, daß sie gangbare Zahlungsmittel bildeten. An Persistenz und „réapparition“ hat es ihnen am wenigsten gefehlt. Ihr Wiedererscheinen in der bemalten Keramik der adriatisch-alpinen Zone des Hallstätter Kulturkreises ist italischen Einflüssen zuzuschreiben.

PrZ. I, 37 ff.) verlegte dagegen den Ursprung des Bombentopfes nach Ägypten, wo er aus den Naturformen des Kürbisses und der Gurke durch deren Übertragung in Ton entstanden sei. Die keramischen Formen und Ornamente Nordeuropas wären auf anderem Wege, aus der Nachahmung geflochtener Körbe hervorgegangen. Doch bemerkte G. Wilke (Spiralmäanderkeramik und Gefäßmalerei, S. 2) mit Recht, daß sich auch die Kugelgefäße des vermeintlichen „Kürbisstiles“ mit Analogien aus der Flechtarbeit der Naturvölker belegen lassen und daß ihre geradlinigen Ornamente ebenso gut auf Flechtmuster zurückgeführt werden können wie die der nordischen Keramik. Sichere Beziehungen keramischer Formen zum Flaschenkürbis wie in Ostafrika, China, Südamerika erkennt man nur im östlichen Mittelmeerbecken, namentlich auf Zypern, aber in Verbindung mit einer Dekoration, die nicht flächenbedeckend ist, sondern dem Stil der nordischen Megalithkeramik und dem kupferzeitlichen Rahmenstil der ostalpinen Pfahlbauten sehr nahesteht.

Die Entstehung des Fußbechers verlegte Schuchhardt (Sitzb. Berl. Ak. d. Wiss. 1913, S. 744 f.) nach Spanien, von wo er seinen Weg in das östliche Mittelmeerbecken gefunden habe. Dieser Ursprung des „mykenischen Pokales“ sei unbestreitbar, da in Spanien dessen Vorstufen zu erkennen seien, „während uns im Osten gleich das fertige Gefäß, sogar mit einem Henkel ausgestattet, entgegentritt“. Jene Vorstufen finden sich aber, wie wir oben sahen, auch in Ober- und Unterägypten, Troja, Kreta usw., und auch dort im Osten hat das fertige Gefäß zunächst noch keinen Henkel. Diese Form braucht also nicht gerade aus Spanien übernommen zu sein. Auch die großen trojanischen Silbervasen mit spitzem Boden (wie S. 253, Fig. 1) sollen im Osten ganz isoliert dastehen, da es weder in Ägypten noch sonst im nahen Orient etwas Ähnliches gebe. Gerade in Ägypten findet sich jedoch Ähnliches in der frühen Metallzeit (s. oben S. 250, Fig. 1). Man braucht deshalb nicht Ägypten für den Ausgangspunkt solcher Formen zu halten; aber auch deren Herleitung aus Spanien erscheint nicht überzeugend.

b) Die Ziermuster und deren Anwendung.

Die gewöhnlichsten geradlinigen Muster des Umlaufstiles sind mehrstrichige Zickzackbänder, einfache Zickzacklinien mit einseitiger Winkelfüllung (das „Wolfszahnmuster“) oder Rautenbänder, in welchen zwei Wolfszahnbänder mit den Grundlinien zusammenstoßen. Seltener sind vertikale kurze Wolfszahnbänder, Schachbrettfelder und anderes. Alles ist groß und raumfüllend angelegt oder in mehreren dicht übereinander liegenden Streifen geordnet, so daß das Ornament die äußere Gefäßwand von oben bis unten bedeckt. Während diese einfacheren Muster mehr oder minder deutlich aus der Nachahmung von Flechtmustern oder von textilen Hüllen — Umschnürungen und Umflechtungen der Tongefäße — herrühren, müssen die komplizierteren Motive des Spiralbandes und des aus diesem entstandenen Mäanders auf anderem Wege auf die Tongefäße gekommen sein. Wahrscheinlich entwickelten sich diese Motive in dem Kulturkreis, von dem die Spiralkeramik ausgegangen ist, schon vorher, außerhalb der Töpferei und wurden als bevorzugte Ornamentformen auf die Tongefäße übertragen. Vielleicht war die Holzschnitzerei das Bindeglied, in dem Spiralverzierung und Gefäßbildnerei einander zuerst begegneten.

Über den Ursprung des Spiralbandes und des Mäanders sind viele Vermutungen aufgestellt worden, von denen sich keine recht bewährt hat. Die einfache Volute und die S-förmige Doppelspirale, die schon in der älteren Steinzeit vorkommen, mögen zu den künstlerischen Elementargedanken der Menschheit gehören. Sie dürften (unabhängig von natürlichen Vorbildern, wie Schneckengehäusen, eingerollten Schlangen o. dgl.) durch konsequente Fortführung einer einfachen Schnörkellinie entstanden sein. Wenigstens die paläolithischen Spiralen gehen fast nachweislich auf solche einfache oder doppelte (S-förmige)

Bogenlinien zurück, welche ihrerseits aus der schematischen Darstellung von Bisonhörnern hervorgegangen sind (die Doppelkurven aus Horn und Auge). Erst später bot sich die Spirale als fertiges Mittel zur schematischen Darstellung ähnlicher Naturformen dar. So findet sich eine Ackerschnecke als Spirale gebildet auf einem Topfscherben aus Mykenä (Schliemann, Mykenä, Taf. VIII, Fig. 30); auf der Holztür einer Häuptlingshütte im Nigergebiet war eine Schlange, die ein Tier im Genick packt, als vollkommene Reliefspirale dargestellt (Mitt. Afrik. Gesellsch. Deutschl. III, Taf. 4). Die Doppelspirale kommt, gut ausgeführt, eingerahmt und mit Zwickelmustern verbunden, in Holzschnitzereien Madagaskars vor. (Journ. Anthr. Inst. London, XXI, 1892, Taf. XVII, Fig. 7.) In roher Ausführung wurde sie noch vor kurzem zur Verzierung der Lehmwände slawischer Häuser in der Gegend von Lundenburg verwendet (M. Much, MAG. VII, 1878, S. 318). Solche Beispiele sind in großer Zahl nachweisbar. Die eingerollte und vom Mittelpunkt in entgegengesetzter Richtung wieder ausgerollte, auf diese Art sich rhythmisch wiederholende Volute ist eine viel kompliziertere Form und hat keineswegs die gleiche ausgedehnte Verbreitung; in der älteren Steinzeit war sie noch völlig unbekannt.

Für eine mechanische Entstehung des Spiralbandes und des Mäanders ist in mehreren Schriften (Zeitschr. f. E. 1906, 1 ff.; MAG. 1905, 249 ff,; MBH. 1909, 177 f., auch in einer schon früher genannten) G. Wilke eingetreten. Nach seiner „Verschiebungstheorie“ entsprang zunächst der Mäander aus der Musterung geflochtener oder gewebter Stoffe mit Reihen einzelner Vierecksfiguren, wie sie der Textiltechnik naheliegen oder aus ihr von selbst hervorgehen. Indem man diese Reihen wagrecht durchschneidet und eine Hälfte etwas verschiebt, erhält man den Mäander. Ebenso die Spirale aus einer Reihe konzentrischer Kreismuster. Dies ist nicht zu bezweifeln, uud es ist möglich, daß sich die alten Ornamentisten auf Wilkes Art bei der Ausführung ihrer Arbeiten beholfen haben. Unwahrscheinlich ist aber die Entstehung der künstlerischen Idee, die jenen Bandmustern zugrunde liegt, aus zufällig (beim Faltenwurf, bei der Flickarbeit) eingetretenen Verschiebungen. Eine solche Inspiration ist an und für sich wenig glaubhaft; dazu kommt noch, daß die fertigen Spiral- und Mäander-Bandmuster in der Überlieferung früher auftreten als die Kreis- und Vierecksmuster, aus denen sie hervorgegangen sein sollen.

Da sich das Spiralband nicht auf die Textiltechnik zurückführen läßt, meint Wilke, man habe das an viereckigen Mustern erprobte Verschiebungsverfahren „auch an konzentrischen Kreisen und Ellipsen, wie sie in den übrigen Künsten seit langem als dekorative Elemente verwendet wurden“, geübt und sei dadurch zum Volutenband und dessen Varianten gekommen. Er hält also den Mäander für älter und ursprünglicher als die Spiralreihe, eine Ansicht, die wohl kein Kunsthistoriker teilen wird.

Im flächenbedeckenden Stil wird das Muster in einfacher rhythmischer Wiederholung meist nur eines Motives soweit fortgeführt, als der Raum reicht, und damit die ganze äußere Gefäßfläche in einem oder mehreren Horizontalbändern gleichmäßig überzogen. Auf diese Stilart wären Bezeichnungen wie „Bandverzierung“ und „Bandkeramik“ einzuschränken gewesen. Da man aber auch andere Gruppen so benannt hat, nennen wir jenen flächenbedeckenden Stil den Umlaufstil oder peripherischen Stil. Er kennt keine anderen Einteilungen als die Aneinanderreihung wagrechter Zonen und verwendet seine Muster weder zur Einteilung der Flächen in andere Felder als diese Gürtel, noch dazu, einen bestimmten Teil der Oberfläche mit ihnen zu schmücken, einen anderen räumlich gleichwertigen Teil aber von der Dekoration auszuschließen und dadurch einen gefälligen Abstich beider Teile von einander hervorzurufen. Diese fruchtbaren Prinzipien der Dekoration sind dem reinen Umlaufstil noch völlig fremd. Sie bilden dagegen die Elemente der zweiten geometrischen Stilart. Die negativen Eigenschaften des Umlaufstils stehen in Zusammenhang mit den Gefäßfor-

men dieser Gruppe, die weder im vertikalen Aufbau eine scharfe tektonische Gliederung zeigen, wodurch Teile wie Hals, Schulter, Bauchmitte deutlich voneinander abgegrenzt wären, noch auch Bandhenkel besitzen, welche die Gefäßwand in zwei koordinierte Flächen teilen. Dieser ältere Stil ist primitiver und deshalb dauerhafter als der jüngere. Alle höheren Einzelformen können sich ihm unterordnen und so hat er sich durch alle geschichtlichen Zeiten hindurch erhalten und wird immer gepflegt werden, wo die Bedingungen zu seiner Anwendung gegeben sind.

Technisch bedient sich der Umlaufstil in älterer Zeit vorwiegend seicht und schmal eingeritzter Ornamente. Tiefstich und weiße Ausfüllung der Muster sowie Gefäßmalerei gehören größtenteils einer jüngeren Zeit und dem Rahmenstil oder der späteren Entwicklung des Umlaufstils an. Die eingeritzten Linien werden ursprünglich zusammenhängend fortgezogen, häufig als parallele Doppellinien, zwischen denen zur Ausfüllung Punkte oder Strichlein angebracht sind, wodurch gleichsam breite Bänder entstehen, oder als einfache Linien mit aufgesetzten Punkten oder Tupfen. Dagegen gehören Muster, deren Einzellinien aus Strichlein oder Kerben zusammengesetzt sind, teils einer jüngeren Phase des Umlaufstils (der Stichbandkeramik), teils verschiedenen Arten des Rahmenstils (der Schnurkeramik, den Kugelamphoren usw.) an. Nur auf groben Gefäßen des Umlaufstils finden sich Bänder aus derben Tupfenreihen. Viele Gefäße dieser Gruppe sind völlig unverziert und glatt oder tragen nur zwei, drei oder vier warzenförmige Vorsprünge oder Schnurösen in gleicher Höhe, seltener in zwei oder drei verschiedenen Höhen. Diese Stützpunkte der Trag- und Aufhängeschnüre geben sicheren Aufschluß über die Herkunft mancher geradliniger Muster des Umlaufstils.

Die Verbreitung des reinen Umlaufstils in Europa ist eine vorwiegend südliche und südöstliche. Im Westen und Nordwesten finden sich hauptsächlich die Verfallserscheinungen dieser Stilart. Von dort kann er also nicht hergeleitet werden. Dagegen sind der Norden der Balkanhalbinsel und die angrenzenden, nachmals thrakischen und illyrischen Länder Hauptgebiete seines Auftretens und seiner Entwicklung, also wohl auch seiner ersten Ausbildung. Auf überseeischen Einflüssen braucht er nicht zu beruhen; es scheint vielmehr, daß er aus jenem Gebiete sowohl nach Norden als nach Süden Ausbreitung gefunden hat. Dafür spricht, außer der relativen Altersstellung der bisher bekannten Funde, namentlich auch der Weg der jüngeren vorgeschichtlichen Kultur, der von der Vorherrschaft binnenländischer Gebiete zur Hegemonie seebeherrschender Landstriche führt.[65])

6. Der flächeneinteilende oder Rahmenstil.

a) Die Gefäßformen.

Da mit verschiedenen Gefäßformen verschiedene Arten der Verzierung organisch verbunden sind, zeigen die im Rahmenstil verzierten Gefäße andere

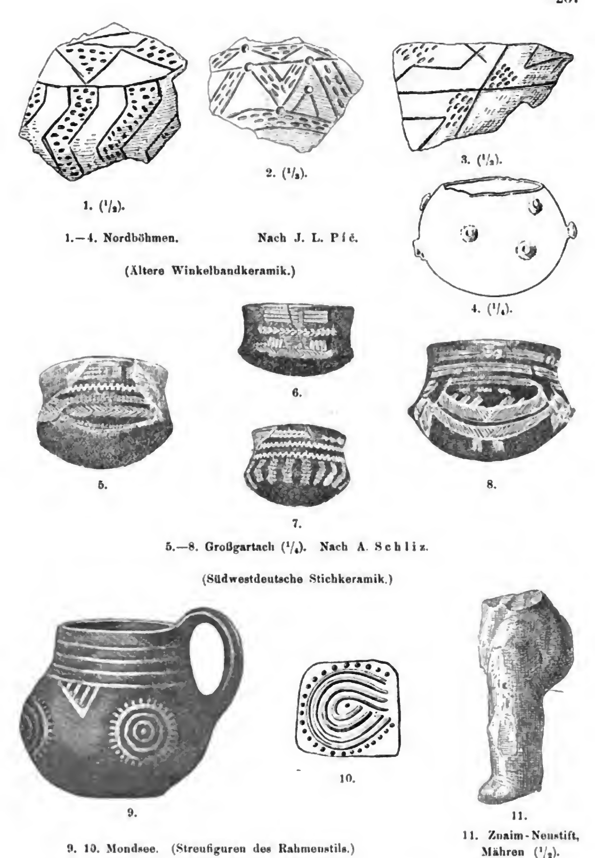
[65]) Nur beiläufig sei angeführt, daß M. Verworn (KblAG. 1910, 13 ff.) auf Grund japanischer Topfornamente für die Ausbreitung der neolithischen Bandkeramik von Ostasien nach Europa eingetreten ist.

Formen als die des reinen Umlaufstils. Von den ungegliederten kugelförmigen, henkellosen, oft sogar der Standfläche entbehrenden Töpfen des letzteren unterscheiden sie sich durch die regelmäßige Trennung von Hals und Bauch, durch Henkel (nicht bloße durchbohrte Vorsprünge oder Schnurösen) und breite Standflächen. Mit der vertikalen Gliederung in Hals und Bauch hängt die Trennung verzierter (oberer) und unverzierter (unterer) Teile zusammen. Das Ornament beschränkt sich sehr oft auf Hals und Schulter, d. i. auf tektonische Glieder, die bei den Typen des Umlaufstils noch gar nicht vorhanden sind, und endet in fransenförmige Hängeglieder. Die Henkel bewirken hinwider eine horizontale Gliederung der Gefäßwand, wodurch die eigentlichen Rahmenbildungen entstehen. Diese breiten Handhaben (Band- oder Griffhenkel) sind oft selbst Träger der Rahmenstilverzierung; außerdem unterbrechen sie an einer oder zwei Stellen den Umlauf der Dekoration, schaffen getrennte Bildflächen und überhaupt verschiedene Ansichten des Gefäßes, das früher von allen Seiten den gleichen Anblick bot und daher auch rundum gleich verziert war. Der Fortschritt in der Tektonik der Gefäßformen hat also den Übergang von dem älteren zum jüngeren dekorativen Stilprinzip hervorgerufen oder mindestens kräftig unterstützt. Beide Entwicklungen fallen zusammen; der Rahmenstil ist der dekorative Ausdruck des gegliederten (und gehenkelten), der Umlaufstil der Ausdruck des ungegliederten (und henkellosen) Gefäßes.

Zu diesen typischen Verschiedenheiten der Gefäßformen gesellen sich andere Unterschiede, die hier, da sie nicht dem Bereich der Kunst angehören, nur beiläufig erwähnt werden sollen. In Begleitung des Rahmenstils erscheinen an vielen Orten andere Steinwerkzeugs-, Wirtschafts- und Siedelungsformen als in der des Umlaufstils. An Stelle des Schuhleistenkeils, der flachen Hacken und des ungegliederten Steinhammers der älteren Zeit begleiten den Rahmenstil häufig die geschweiften und gegliederten Typen des durchbohrten Hammerbeiles. Die Fundstellen der Umlaufstilkeramik sind oft Ansiedlungen im flachen, offenen Gelände mit ausgesprochenem Feldbaucharakter, nicht selten mit Verzicht auf die Jagd und nur geringem Betriebe der Viehzucht, wie z. B. Butmir. Die Fundstellen der Rahmenstilkeramik sind dagegen häufig Ansiedlungen auf Anhöhen oder Pfahlbauten mit geringem Feldbaubetrieb und stärkerer Stütze an der Viehzucht, oft auch mit ausgedehntem Jagdbetrieb, wie z. B. der Pfahlbau im Laibacher Moor. Auch die Besitzergreifung des geographischen Areals erscheint vorgeschrittener in der Zeit des Rahmenstils. Das Bergland ist tiefer aufgeschlossen als früher. Schützende Höhen und Seen, bergumschlossene Gebiete wurden aufgesucht und besiedelt.

b) Die Ziermuster und deren Anwendung.

Charakteristische Motive des Rahmenstils sind die aus dem Zerfall des Spiralbandes hervorgegangenen krummlinigen Einzelfiguren: einfache oder doppelte (S-förmige) Voluten, konzentrische Kreise, Kreise mit Zahnkranz, Radfiguren u. dgl. Ferner die aus der Auflösung des geraden oder schrägen Mäanders entstandenen geradlinigen Figuren: gitter- oder fensterförmig gefüllte Quadrate, Rhomben, Kreuze, schräge Haken (später auch Hakenkreuze) etc., endlich die auf gleiche Art von dem zerstückelten Zickzackband oder dem Wolfszahnmuster gelieferten Elemente: einzelne Dreiecke, sanduhr-



1.—4. Nordböhmen. Nach J. L. Píč. (Ältere Winkelbandkeramik.)

5.—8. Großgartach (1/4). Nach A. Schliz. (Südwestdeutsche Stichkeramik.)

9. 10. Mondsee. (Streufiguren des Rahmenstils.)

11. Znaim-Neustift, Mähren (1/2).

Neolithische Keramik aus Deutschland und Österreich.

förmige Doppeldreiecke, übereinandergestülpte kurze Zickzackreihen (M- oder W-förmige Figuren).

Häufig ist beim Rahmenstil der „metopenartige" Wechsel vertikaler kurzer Strichbündel mit leeren oder anders bezeichneten Vierecksfeldern, ferner die Einfassung der letzteren durch Zickzackreihen, wobei dieses uralte Muster eine neue, rein tektonische Anwendung findet. Technische Eigentümlichkeiten des Rahmenstils, die mit dessen Prinzip ursächlich zusammenhängen, sind die feinere Glättung und Polierung der Gefäßwände, die Anwendung reinerer, heller oder dunkler Farben, die den Abstich der verzierten und der leeren Flächen besser zur Geltung bringen. Um die Ornamente vom Gefäßgrund schärfer abzuheben, sind jene meist tiefer und breiter eingestochen, die Furchen auf dem Grunde gerauht und mit weißer Masse gefüllt, eine fast universell verbreitete Technik, die keine ganz ursprüngliche ist, sondern aus der anfänglich unbeabsichtigten Ausfüllung vertiefter Ornamente durch Staub, Asche usw. hervorging. (Das Einlegen von Harz, Bernstein und anderen Stoffen in Bronze ist vermutlich ebenso sekundär und entwickelte sich aus der ungewollten Verunreinigung der in reiner Gravierung verzierten Flächen.)

In ihrer vollkommensten Ausprägung benützt diese Stilart die geometrischen Muster entweder bloß zur Scheidung verzierter und unverzierter Flächen oder zur Gliederung der Flächen in Felder mittels senkrechter Einteilung der wagrechten Umlaufzonen oder gleichzeitig zu beiden Arten der Flächeneinteilung. Die durch horizontale und vertikale Gliederung geschaffenen Felder bleiben entweder leer oder werden mit Füllfiguren besetzt. Zuweilen fehlen die Felderrahmen und es erscheinen bloß Füllfiguren, die dann eher „Streufiguren" zu nennen wären. (S. z. B. S. 267, Fig. 9, 10.) Nur der Kürze wegen nenne ich diesen flächeneinteilenden Stil den Rahmenstil (oder tektonischen Stil). Er ist seiner Natur nach komplizierter, vorgeschrittener als der reine Umlaufstil und neigt daher zum Zerfall und zur rudimentären Anwendung, die sich bei ihm auch reichlich findet. Andererseits eignet er sich weit mehr als der Umlaufstil zur Aufnahme figuraler Elemente statt der rein geometrischen Füllmotive, die zwar keine wirklichen Bilder sind, aber oft an Stelle solcher, d. h. als symbolische Zeichen, gesetzt sein mögen.

Umlaufstil und Rahmenstil, anfänglich getrennt, gingen später nebeneinander her und gestatteten beliebige Anwendung, der eine im Sinne des Kleides, der andere in dem des Schmuckes. Denn bald liebte man es, Flächen mit buntwechselnden Mustern zu überziehen und ihnen eine üppige, reiche Bedeckung zu geben, — in der auch symbolische Zeichen und bildliche Darstellungen angemessenen Platz finden konnten, wie z. B. im Dipylonstil — bald wieder mochte man dem tektonischen Gebilde zu einem großen Teil seine nackte Schönheit lassen und diese nur durch sparsam angebrachten Schmuck und aufgesetzte umrahmte Bildfelder beleben, wie in den besten Zeiten der griechischen Vasenmalerei.[66]) Diesen jüngeren Entwicklungen gegenüber

[66]) Über den Einfluß der Raumgrenzen auf die Stoffwahl in der älteren griechischen Kunst sagt H. Bulle, Handb. d. Archäol. I, 45: „Da auf den Vasen von der geometrischen

macht alles Nordisch-Prähistorische den Eindruck großer Magerkeit und Dürre. Allein jene vorgeschichtlichen Zierformen und stilistischen Prinzipien bilden gleichsam die Basislinien der historischen Kunstentwicklung und verdienen deshalb volle wissenschaftliche Beachtung, die ihnen im folgenden Teile dieser Darstellung geschenkt werden soll. Es wird sich zeigen, daß die beiden Stilarten in je zwei Stilgruppen und diese wieder in mehrere Stilgattungen oder Typen zerfallen, nämlich:

I. Die felderfüllende Stilart (Umlaufstil).

1. Gruppe der Zickzack-Bandverzierung.
   - *a)* Ältere Winkelband- } Gattung.
   - *b)* Stichband- } Gattung.
   - *c)* Furchenstich- } Gattung.
2. Gruppe der Spiral- und Mäander-Dekoration.
   - *a)* Ältere (monochrome) } Gattung.
   - *b)* Jüngere (polychrome) } Gattung.

II. Die felderteilende Stilart (Rahmenstil).

1. Nördliche Gruppe.
   - *a)* Schnurkeramische } Gattung.
   - *b)* Kugelamphoren- und Bernburger } Gattung.
   - *c)* Nordisch-megalithische } Gattung.
2. Südliche Gruppe.
   - *a)* Westliche oder Glockenbecher- } Gattung.
   - *b)* Östliche oder Mondsee- } Gattung.
   - *c)* Ostmediterrane oder ägäische } Gattung.

Zeit bis zur Mitte des 6. Jahrhunderts die Einteilung in Streifen vorherrscht, so verstehen wir die Vorliebe für alles, was sich in die Länge streckt: Aufzüge, Wagenfahrten, galoppierende Pferde, laufende Menschen, springende Hunde und Ähnliches." Bulle glaubt hier sogar den Grund zu sehen, weshalb aus dem ganzen Umkreis der mythologischen Welt nicht Götter und Helden, sondern die Kentauren zuerst auf den griechischen Bildwerken erscheinen, und erinnert an die beliebten Verfolgungsszenen, z. B. die Verfolgung des Troilus, ein sonst unbedeutendes Ereignis aus dem troischen Sagenkreise. Im strengsten Gegensatz dazu steht die tektonische Gebundenheit der meisten jüngeren Vasenbilder.

Fünfter Teil.

Kulturkreise und Kunstrichtungen der jüngeren Steinzeit und der Kupferzeit.

I. Die Gattungen des flächenfüllenden oder Umlaufstils.

1. Die Zickzack- oder Winkelbanddekoration.
   - *a)* Älteste Gattung mit Ritzlinientechnik.
   - *b)* Mittlere Gattung m. Stichbandornament.
   - *c)* Jüngste Gattung mit Furchenstichtechnik.
2. Die Spiral- und Mäanderdekoration.
   - *a)* Ältere monochrome Gattung und Tonplastik im Donau-Balkangebiet.
   - *b)* Ausbreitung nach Norden und Nordwesten.
3. Vasenmalerei und Tonplastik.
   - *a)* Die böhmisch-mährische Gattung.
   - *b)* Die siebenbürgische Gattung.
   - *c)* Die ukrainische Gattung.
   - *d)* Ausbreitung nach Süden.

II. Die Gruppen des flächeneinteilenden und des Rahmenstils.

4. Die nördlichen Stilgattungen.
   - *a)* Die Schnurkeramik.
   - *b)* Kugelamphoren und Bernburger Typus.
   - *c)* Die nordische Megalithkeramik.
   - *d)* Die arktisch-baltische Keramik.
5. Die südlichen Stilgattungen der Kupferzeit.
   - *a)* Westliche Gattung (Glockenbechertypus).
   - *b)* Östliche Gattung (Mondseetypus).
   - *c)* Mittelländische Typen.
     - *α)* Das westliche Mittelmeergebiet.
     - *β)* Das östliche Mittelmeergebiet.

Nirgends sonst treten geometrische Ziermuster so frühzeitig und — trotz aller Einfachheit — in einer so großen Zahl lokaler Gruppen oder Typen auf, wie in Mitteleuropa und den angrenzenden Teilen des Kontinents während der jüngeren Steinzeit und der Kupferzeit. Darin äußert sich das hohe Alter, die Bedeutung und Ausdehnung der neolithischen Kultur in diesem Teile Europas, die Existenz einer dichten, arbeitsamen Bevölkerung sowie deren Zersplitterung in eine Menge kleinerer oder größerer Stämme oder sonstiger Gruppen und der Mangel einflußreicher Kulturzentren und weitreichender Handelsbeziehungen. In der Verbreitung mancher Formen erkennt man aber doch die Wirkung von Beziehungen zwischen getrennten Gebieten. Überall herrschte örtliche Vertrautheit mit den gepflegten Stilarten, deren Zeugnisse sämtlich aus dem Bereiche der Keramik stammen und nicht Gegenstände des Handels gewesen sein können, wie etwa die mykenischen Vasen des vorletzten oder die griechischen des letzten Jahrtausends

v. Chr. Die Fortpflanzung der Formen von Ort zu Ort kann sich nicht durch umfassenden Gütertausch vollzogen haben, sondern nur im Wege des allmählichen Kontaktes oder der Ausbreitung und Wanderung der Besitzer.

Kein zweites Gebiet der Erde bietet ferner, zugleich mit einer solchen Entfaltung des geometrischen Zierstils in der Gefäßkeramik, eine solche Menge plastischer Arbeiten in Ton, wie das östliche Mitteleuropa und die angrenzenden Teile Osteuropas in ebendenselben frühen Zeiten. Diese Arbeiten stehen in engem Zusammenhang mit den Vasenstilarten der einzelnen Gruppen, welchen sie angehören, was bei den übrigen Produkten der prähistorischen Plastik (in Stein und Bronze) nicht mehr der Fall ist. Es empfiehlt sich daher, die Tonplastik im Zusammenhang mit der übrigen neolithischen und äneolithischen Keramik darzustellen.

I. Die Gattungen des flächenfüllenden oder Umlaufstils.

Die Stilgattungen der flächenfüllenden oder Umlaufdekoration bilden zwei Gruppen, eine einfachere, ältere und allgemeinere und eine kompliziertere, jüngere und seltenere: die Gruppe der Zickzack- oder Winkelbandornamente, und die Gruppe der Spiral- und Mäanderdekoration. Die Gefäßformen und die technische Ausführung der Ornamente sind in beiden ursprünglich gleich, später verschieden, ungleich dagegen die Ornamentmotive und wahrscheinlich auch deren Herkunft aus verschiedener technischer Präzedenz, die bei der ersten Gruppe in textiler, bei der anderen in glyptischer Arbeit bestanden zu haben scheint.

Die Zickzacklinie ist die einfachste Form der Flächenfüllung, weil sie mit einem Minimum linearer Entwicklung, wie sie jedes Kind zustande bringt, ein gestrecktes Feld durcheilt und bedeckt. Im Gegensatz zu ihr bildet das Spiralband, wie auch der Mäander, die komplizierteste Form der Flächenfüllung mit einem Maximum linearer Entwicklung, wobei jedem größeren Schritt nach vorn ein kleinerer in entgegengesetzter Richtung folgt. Das Gemeinsame dieser gegensätzlichen Formen besteht darin, daß sie von den Grundlinien schräg aufwärts und dann wieder abwärts steigen; so verläuft nicht nur das Spiralband, sondern auch der schräge Mäander, welcher die ältere eckige Form und die Mutterform des horizontalen Mäanders war.

Die Spiraldekoration, die Gefäßmalerei und die figurale Tonplastik bilden die auffälligsten keramischen Erscheinungen vieler südöstlicher Fundorte der Gruppe des Umlaufstils. Diese Merkmale fehlen der Gruppe des Rahmenstils ganz oder nahezu völlig. Spiralen erscheinen dort nur in ihrer älteren Form als Einzelvolute, außerdem sehr selten und nur als Füll- oder Streufiguren. Die Stelle der Vasenmalerei vertritt der Farbenabstich der weißen Ornamenteinlage vom dunkleren Gefäßgrund. Die Tonplastik fehlt nicht ganz, aber größtenteils und kein Fundort zeigt davon solchen Reichtum, wie Butmir, Jablanica oder die siebenbürgische und die ukrainische Gattung der bemalten Keramik. Das kann mit einer teilweise veränderten wirtschaftlichen Grundlage des Lebens der jüngeren Bevölkerung zusammen-

hängen, aber auch mit dem Übergang von der figuralen, anthropomorphen zur symbolischen, in Sinnbildern sich ausdrückenden Darstellung religiöser Ideen, zugleich mit dem Wechsel vom Geotropismus (oder der Verehrung einer weiblichen Erdgottheit) zum Uranotropismus und dem Kult eines männlichen Sonnengottes. Tatsächlich hat keine spätere prähistorische Periode Mitteleuropas so viel kleine weibliche Tonbildwerke hinterlassen, wie einige Lokalgruppen des neolithischen Umlaufstils.

Die älteste keramische Dekoration ist geradlinig, weil sie sich teils von gespannten Schnüren, teils von Mustern der Korbflechterei herschreibt, aber auch wohl deshalb, weil die gerade Linie dem phantasiearmen aber konsequenten und willenstarken Wesen des geometrischen Stils am meisten entspricht. Sie entfernt sich am entschiedensten und am weitesten von allem Vorbildlichen in der freien Natur, während die Degeneration figuraler Motive — wenigstens nach dem Zeugnis der paläolithischen Kunst — gern krummlinige Formen erzeugt. Abgesehen von dieser Quelle geometrischer Muster, zeugen auch die freigeschaffenen rundlinigen Motive meist von einer reicheren Phantasie, einer größeren Lenksamkeit der Hand, einem minder energischen und konsequenten „Kunstwollen". Ihre Umschweife, ihr Vor- und Zurückgehen, sei's im Kreis, in der Spirale oder in der hängenden Girlande, sind nicht so völlig bar aller Ähnlichkeit mit der freien Natur wie die geradlinigen Zickzackbänder, Rhomben, Quadrate, Mäander usw.

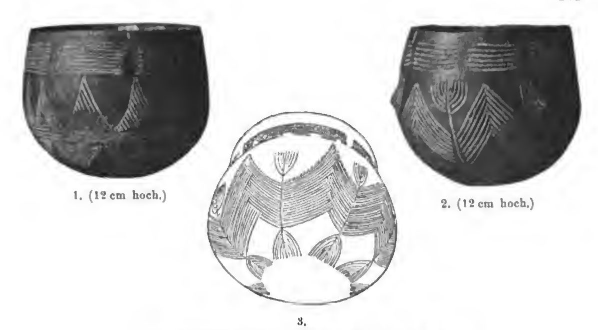
1. Die Zickzack- oder Winkelbanddekoration.

Die Zickzacklinie ist das einfachste und älteste Mittel zur Füllung einer länglichen (bandförmigen) Fläche mit parallelen Rändern, also eines Gürtels oder der Wandung eines henkellosen Tongefäßes.[1]) Nach den Gefäßformen, dem Prinzip und der Technik des Ornaments kann man drei Stufen der Winkelbandkeramik unterscheiden: eine ältere mit voll ausgezogenen schmalen und seichten Ritzlinien, eine jüngere mit dem Stichbandornament und eine jüngste mit dem breiten und tiefen, weiß ausgefüllten Furchenstichornament. Die erste wird sonst als „ältere Winkelbandkeramik" oder „Hinkelsteintypus", die zweite zuweilen als „Stufe von Bschanz", die dritte als „jüngere Winkelbandkeramik" oder „Rössener Typus" bezeichnet, dem sich der „Großgartacher Typus" nahe anschließt.

a) Älteste Gattung, mit Ritzlinientechnik.

Die älteste Gattung hat noch ganz die oben behandelten primitiven Gefäßformen des reinen Umlaufstils: Kugeltöpfe und Schalen mit hohem

[1]) Der Ausdruck Winkelband sagt das gleiche; er rührt von Klopfleisch her, welcher in der „Bandkeramik" zuerst Winkelband und Bogenband unterschied. Jenen Ausdruck hat C. Köhl aufgenommen, aber wieder fallen gelassen, um die Stufen der älteren, jüngeren und jüngsten Winkelbandkeramik nach den Fundorten Hinkelstein, Rössen und Großgartach zu bezeichnen.


1. (12 cm hoch.)

2. (12 cm hoch.)

3.

1.—3. Hinkelsteintypus von Rheindürkheim bei Worms.

Nach C. Köhl.

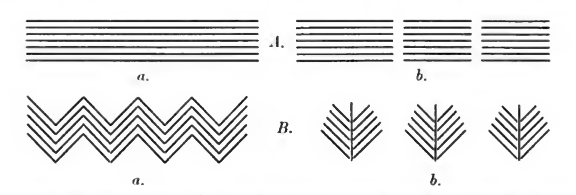

4. Stichbandkeramik von Bschanz, Schlesien (27·5 cm hoch).

Nach H. Seger.

Verzierte neolithische Keramik aus Deutschland.

hohlem Fuß. Die in fortlaufender Linienführung eingeschnittenen Ornamente (vgl. S. 273, Fig. 1—3) bestehen überwiegend aus mehrstrichigen Zickzackbändern und einseitig gefüllten Dreiecksreihen, dem sogenannten Wolfszahnmuster. Diese urwüchsig einfachen, geradlinigen Umlaufmotive technischen Ursprungs, die wohl auf textile Umschnürungen und Umflechtungen des ursprünglich glatten Kugeltopfes zurückgehen, sind oft in charakteristischer Weise durch vertikale Trennungen gegliedert. Die horizontalen Umlauflinien wurden rhythmisch zerstückt. Zerteilte Zickzackbänder ergaben das „Bäumchenmuster" usw.

Darin gibt sich bereits eine Neigung zum Rahmenstil mit seinen durch Vertikalgliederung entstehenden Einzelfiguren zu erkennen. Nachstehend zwei einfache Beispiele. In *A* wird *a* zu *b* durch einfache rhythmische Zerstückung. In *B* entsteht *b* aus *a* durch doppelte Unterbrechung des mehrstrichigen Zickzackbandes, nämlich durch den rhythmischen



Wechsel von Vertikalstrichen und auflösenden Zwischenräumen. Der umgekehrte Vorgang, das Zusammenwachsen horizontaler Strichbündel zu langen Strichreihen oder zweigähnlicher Elemente zu mehrstrichigen Zickzackbändern, ist logisch undenkbar. *B b* ist die seltenere geradlinige Form des sogenannten „Bäumchenmusters" („Zweigmusters" oder des „siebenarmigen Leuchters"). Häufiger sind die Zweige beiderseits des vertikalen Astes oder Stammes krummlinig gezogen.[2]) (S. Abb. S. 273. Fig. 2 und 3.)

So erscheint das Muster auch in der Bronzezeit der Schweiz.[3]) Die krumme Linienführung stammt wieder einfach aus der Mutterform; denn das mehrstrichige Zickzackband ist in dieser neolithischen Stilgruppe viel öfter etwas krummlinig als geradlinig gezogen.[4]) Das hängt einfach mit der Kugelform der Gefäße zusammen, welche die krumme Linienführung, besonders in der Bauchgegend, ebensosehr begünstigte, als sie die korrekte geradlinige Führung erschwerte. Es ist kaum nötig, sich auf alle Varianten der Ziermuster dieses Stiles einzulassen. Wenn man dessen Prinzip erkannt hat, sind sie alle leicht zu analysieren und man braucht nicht, wie Schliz getan hat, einen Pflanzengeographen zu Rate zu ziehen, der auf solchen Bombentöpfen die südeuropäische Zwergpalme entdeckt und damit einen weiteren Beweis für die mediterrane Herkunft des Umlaufstiles erbringt (!). Es erscheinen auch doppelte, d. h. nach oben und unten gekehrte „Bäumchenmuster",[5]) und man braucht kein Botaniker, sondern nur ein Phantast zu sein, um in diesen auch die Wurzeln des Bäumchens ausgedrückt zu finden. Vermutlich ist jene Zerstückung der Muster einfach darauf zurückzuführen, daß es leichter fiel, Bandmuster, die ursprünglich fortlaufend gedacht sind,

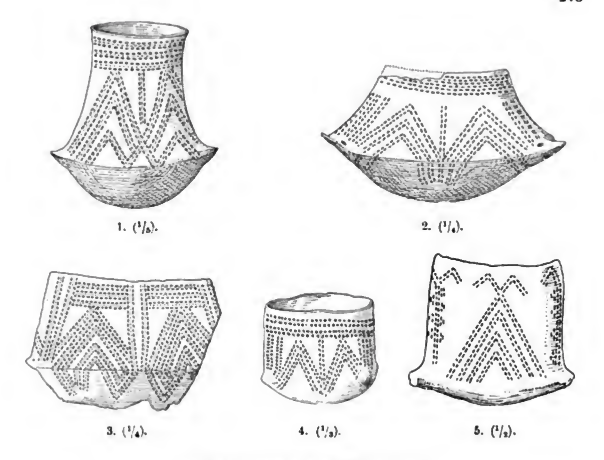
---

[2]) Vgl. Köhl, Festgabe Worms 1903, Taf. II. 8, 11, 12, 14; III. 15; IV. 15, 18; V. 4, 7, 13, 16, 21, 29.

[3]) Heierli, Pfahlbauten, 9. Bericht, Taf. IX. 5.

[4]) Vgl. Köhl, l. c. II. 7, 13; III. 3, 11, 13, 15, 17 u. 5.

[5]) Z. B. l. c. III. 15; IV. 15; VI. 24.



Stichbandkeramik aus Nordböhmen.

Nach J. L. Píč.



6. 7. Tönerne Ringflaschen aus Syrmien (1/4).

Pannonische Keramik der Bronzezeit.



8. Glockenbecher aus Mähren (1/2).

Nach J. Palliardi.

stückweise zu zeichnen, als sie ununterbrochen fortzuführen. Bei der Anbringung der Ornamente mußte man den noch weichen Topf behutsam drehen, was, da man noch keine Drehscheibe besaß, in Absätzen geschehen mußte. Diesen Absätzen entsprechen die ältesten zerstückten Muster, auf diese Art kamen sie zustande. Die Intention dieses Stilprinzips geht also auf geradlinige und ununterbrochen fortlaufende Muster. In der Praxis des Töpfers werden diese jedoch sehr oft krummlinig und zerstückt, wobei sich trennende Vertikallinien von selbst einstellen. Nun ist aber die Töpferei doch nur das trübe Medium, durch welches das Stilprinzip und seine Intentionen hindurchscheinen. Auf diese kommt es hauptsächlich an, nicht auf die Folgewirkung des Materials und der Technik. (Vgl. auch S. 295, Fig. 9—11.)

Mit diesen zerstückten Mustern zeigt die ältere Winkelbandkeramik bereits eine gewisse Hinneigung zum Rahmenstil; aber noch ist diese großzügige Dekoration keine flächeneinteilende, sondern eine flächenfüllende und steht im Einklang mit ihren wenig gegliederten Gefäßformen.

b) Mittlere Gattung, mit Stichbandornament.

Zur älteren Winkelbandkeramik oder dem Hinkelsteintypus hat Köhl in seiner Festgabe 1903 auch die stichbandverzierten Gefäße gerechnet,[6]) obgleich sie sich sowohl in den Formen der Töpfe, als auch in den Mustern und der Technik des Ornaments von der Gattung mit fortlaufenden Ritzlinien erheblich unterscheiden. In der Umgebung von Worms, wo Köhl seine Untersuchungen anstellte, scheinen diese Unterschiede allerdings ziemlich verwischt, woraus sich schließen läßt, daß die beiden Gruppen am Mittelrhein zeitlich zusammenfallen oder einander sehr nahestehen. Die Gefäße mit Stichbandornament sind noch häufig Kugeltöpfe oder diesen ähnliche sphärische Becher und Schüsseln, aber auch zylindrische Becher und birnförmige Vasen mit nicht scharf abgesetztem Hals, endlich solche mit Bauchkante. Zu den letzteren gehört das bekannte Prachtstück von Bschanz in Schlesien (S. 273, Fig. 4), das überdies auch einen hohlen Fuß und gut abgesetzten zylindrischen Hals besitzt. Bandhenkel kommen noch nicht vor, nur Knöpfe und durchbohrte, zuweilen hornförmige Ansätze. Der Ton ist feingeschlemmt und oberflächlich noch mit einer Schichte feinen grauen, braunen oder schwarzen Schliches überzogen. Die mehrstrichigen Ornamentbänder sind nicht in fortlaufenden vertieften Linien gezogen, sondern in Reihen kleiner Pünktchen oder Strichlein ausgeführt. Daher der Name dieser Gattung. Weiße Ausfüllung der vertieften Muster kommt nicht vor. Unter den Motiven überwiegt wieder das Horizontalband und das Zickzackband, jenes jedoch unzerstückt, dieses dagegen wieder häufig durch Vertikalstriche in einzelne Winkelfiguren zerlegt, die auch ganz selbständig auftreten. Ein wesentlicher Unterschied liegt in der Verwendung von Mäandern und Mäandroiden, die der älteren Winkelbandkeramik sonst fehlen. Auch dies spricht für das geringere Alter der Stichbandgattung, da der Mäander und seine Rudimente nur den jüngeren Phasen des Umlaufstils angehören. Dasselbe gilt von dem Motive der gekreuzten Doppelhäkchen auf Dreiecks-

[6]) L. c. Taf. II. 5; III. 5; V. 13.



(1—4 aus Hockergräbern von Rössen, Kreis Merseburg, ca. 1/5. — 5., 6. Schnurkeramik aus der Saale-Elbegegend.)

Neolithische Tongefäße aus Gräbern Norddeutschlands im kgl. Museum zu Berlin.

Nach „Prähistorische Zeitschrift", Berlin. I. 1908.

scheiteln. Krummlinige Muster kommen nicht vor. Die Vase von Bschanz hat breite vertikale Schachbrettbänder zwischen Mäanderfeldern.

Typologisch beurteilt, erscheint die Stichbandgattung etwas jünger als der übrige „Hinkelsteintypus". Damit stimmen die stratigraphischen Erhebungen aus dem östlichen Mitteleuropa überein. In Nordböhmen (vgl. S. 275, Fig. 1—5) und Mähren, einem Fundgebiet zwischen der Mitteldonau und dem Mittelrhein, ist die Stichbandgattung nachweislich jünger als die ältesten Bombentöpfe mit geradlinigem oder Spiralornament.

In den neolithischen Höhlenwohnungen Mährens (Vypustek, Kostelik usw.) kommt unter den zahlreichen keramischen Resten des älteren Umlaufstils die Stichbandgattung noch nicht vor; dagegen findet sie sich in den offenen Ansiedlungsplätzen dieses Landes teils neben jener älteren Linienkeramik, teils neben der jüngeren Winkelbandkeramik mit weißgefülltem Furchenstichornament. Auf eine zeitliche Mittelstellung zwischen beiden Gattungen und unmittelbare Abfolge der drei Gattungen deuten auch die von Jíra publizierten Kugeltöpfe aus der Umgebung von Prag, auf denen der Töpfer vor dem Brande einfache Ritzmuster, der Vasenmaler nachher farbige Spiralbänder aufgetragen hat; denn jene Ritzmuster zeigen teils das Voluten-, teils das Stichbandornament.

Buchtela meinte, die Stichbandtechnik sei einfach dadurch entstanden, daß die Einfassungslinien der älteren Umlaufbänder hinwegfielen und die ausfüllenden Punkte oder Strichlein zurückblieben. Das ist wohl kaum anzunehmen. Seger glaubte in der Vase von Bschanz „mit seltener Klarheit das Flecht- oder Webeornament zu erkennen", wozu außer dem Muster auch die Technik nicht wenig beitrage. „Die intermittierende Linie, welche durch die Strichreihe dargestellt wird, könnte geradezu als durchgeflochtene Faser einer Matte oder als Schußfaden eines Gewebes aufgefaßt werden." Andererseits legte ihm die Vase von Bschanz den Gedanken an die Nachahmung einer Metallarbeit nahe. Es ist natürlich nicht das Bandornament, welches diesen Eindruck hervorruft, sondern der geperlte Mundsaum und „die beschlagartig wirkenden Knopfverzierungen auf der Bauchkante", außerdem das kantige Profil überhaupt und besonders der zylindrische Hals des Gefäßes. „Unwillkürlich wird man an altetruskische Bronzevasen erinnert," meint der genannte schlesische Archäologe, fügt aber hinzu, daß diese Erscheinungen im Besitzstande der einheimischen Töpferei ihre ausreichende Erklärung finden. Diese Bemerkungen widersprechen einander nicht, da auch der Besitzstand der einheimischen Töpferei irgendwelche Quelle gehabt haben muß, die zum Teil in fremder Metallarbeit gesucht werden kann.

Mit Recht erblickt Seger in der Stichbandgattung einen Höhepunkt der bandkeramischen Entwicklung. Ihre Heimat ist unbekannt, darf aber vielleicht zwischen Elbe und Oder gesucht werden. Nach der Meinung der tschechischen Prähistoriker verbreitete sie sich aus nahen nördlichen Gebieten zunächst über Nordböhmen und das südliche Mähren. Doch erschien sie auch schon zeitlich am Mittelrhein, da dort Stichband- und Strichornament zuweilen auf demselben bombenförmigen Gefäß vorkommen. Im Südosten ist sie nur äußerst schwach vertreten, wenn einige zweifelhafte Scherben aus Butmir in Bosnien wirklich dieser Gattung angehören. Sie ist also eine nördliche Umprägung des Umlaufstils.

c) Jüngste Gattung, mit Furchenstichtechnik („Rössener Typus").

Die dritte und jüngste Gattung der neolithischen Winkelbandkeramik ist die Töpferei mit Furchenstichverzierung und weißer Einlage. Ihre Gefäßformen sind größtenteils aus denen der älteren Phasen des Umlaufstils (mit



Neolithische Tongefäße mit weiß gefüllter Stichverzierung aus Wohnstätten von Großgartach bei Heilbronn.

Nach A. Schliz.

Voluten- oder mit Winkelbändern) hervorgegangen. Vorherrschend ist der henkellose, bauchige Kugeltopf, oft noch mit verschwindender Standfläche, häufiger mit hohem Bodenranft (die „Fußvase") und regelmäßig mit niederem oder etwas höherem, unscharf abgesetztem Halse. Seltener sind andere Typen: Schüsseln mit Bodenranft, enghalsige, bauchige „Flaschen" etc. Henkelkrüge hat man mit Unrecht hieher gezählt. Das Fehlen der Henkel, statt deren nur hie und da durchbohrte oder massive Warzen erscheinen, ist vielmehr ein charakteristisches Merkmal dieser Gattung. Auch die Dekoration der Furchenstichgefäße zeigt nahen Anschluß an die älteren Phasen des Umlaufstils mit seicht eingeritzten Winkelbändern. Das ornamentale Prinzip ist unverändert. Es herrscht nur ein größerer Reichtum in den Mitteln. Die Flächenfüllung ist dichter und üppiger, der vorhandene Raum und Mustervorrat stärker ausgenützt, die Zeichnung oft feiner und

kleiner, um mehr einzelne Gürtel auf der Fläche anzubringen. Darin liegt der Hauptfortschritt. Unter den geradlinigen Mustern ist das mehrstrichige Zickzackband noch immer vorherrschend. Neu ist dessen Zerstückung in einzelne M- oder W-ähnliche, zuweilen auch vertikal gestellte Figuren. Alt sind dagegen die sehr häufig vorkommenden rhythmisch zerstückten mehrstrichigen Umlaufbänder und das „Bäumchenmuster" (vgl. Köhl, l. c. Taf. XII, 4, 10 und sonst). Auch die jetzt häufiger werdenden Girlanden aus hängenden konzentrischen Halbkreisen (l. c. 32) sind nichts ganz Neues. Neu ist aber wieder die (entweder durch irgendein Hilfs- und Füllmuster oder bloß durch wirre Striche, wie z. B. l. c. XI, XII passim) an einzelnen Teilen der Gefäßfläche bewirkte Rauhung, welche nur zur Aufnahme weißer Füllmasse dient und der malerischen Intention der neuen Technik entspricht. Diese besteht in der Ausfüllung tiefer, am Grunde durch Einstiche gerauhter Furchen (Stichkanäle) mit einer weißen, meist aus Knochenasche bestehenden Masse. (Vgl. S. 277, Fig. 1—4.)

Die Technik der weiß eingelegten Ornamente, eine alte und weitverbreitete Kunst, wird in Mitteleuropa jetzt zuerst herrschend und verliert sich nicht mehr, sondern steigert sich und bringt ihre besten Leistungen in der mittleren und jüngeren Bronzezeit hervor, hier meist auf schwarzen, schön geglätteten Tongefäßen Ungarns und Serbiens, Süddeutschlands, der Schweiz und Frankreichs. In der Hallstattperiode wird sie mit der Gefäßmalerei kombiniert und tritt dadurch etwas zurück. Beide Techniken setzen pâte-sur-pâte, d. h. sind vorgeschrittene Prozeduren gegenüber der einfachen Ritztechnik. Die Herkunft der Inkrustationstechnik ist unbekannt und kann eine mehrfältige gewesen sein. In Ägypten reicht ihre Herrschaft aus der vordynastischen bis in die römische Zeit. In Kreta ist sie neolithisch und kehrt in der dritten altminoischen Stufe (der ersten, welche die Drehscheibe kennt) wieder. In Troja und auf Zypern ist sie kupferbronzezeitlich, in Unteritalien und auf Sizilien neolithisch und bronzezeitlich. Ebenso in Spanien. Mit Sicherheit kann man sie weder für die mediterranen Länder aus dem Norden herleiten, noch umgekehrt. M. Wosinsky, der diesem Verfahren ein eigenes Buch gewidmet hat,[7]) suchte den Ursprung der Technik im ägäischen Kulturkreis. Für Ungarn unterschied er fünf Typen inkrustierter Keramik, wovon zwei — der siebenbürgische und der bosnisch-slawonische — dem Ende der jüngeren Steinzeit, die übrigen im alten Kreis jenseits der Donau (Südwest-Ungarn) und an der unteren Donau der Bronzezeit und der Hallstattperiode angehören sollen. In Oberungarn fehlt sie ganz.[8]) Hier haben wir es nur mit dem Anfang dieser Technik in Mitteleuropa zu tun.

Köhl nannte diese Gattung früher jüngere Winkelbandkeramik, später Rössener Typus. Bei Rössen an der Saale, oberhalb Merseburg in der Provinz Sachsen, lag ein ausgedehntes Flachgräberfeld mit Hockerskeletten und reichlichen keramischen und anderen Beigaben, unter denen das Metall noch keine Rolle spielt und das Steingerät altertümliche, auch sonst mit der echten alten Bandkeramik auftretende Formen zeigt. Diese Stufe oder Gruppe ist, in sehr ungleicher Stärke, zum Teil nur durch einzelne Fundstücke, in Nord-, Mittel- und Westdeutschland — Hannover, Provinz Sachsen, den mitteldeutschen Staaten, Westfalen, Hessen-Nassau, Hessen-Darmstadt, Bayern, Württemberg, Baden und Elsaß-Lothringen — vertreten.[9])

[7]) Die inkrustierte Keramik der Stein- und Bronzezeit, Berlin 1904.

[8]) Über rote Inkrustation vgl. Wilke, Spiralkeramik und Gefäßmalerei, S. 60 ff. (Sie findet sich von Ägypten bis zum linken Rheinufer.)

[9]) ZfE. 1900, 237—253. WdZ. XIX, 1900, 203. PrZ. I, 46, Taf. XI. V, 424 ff.



Bruchstücke neolithischer Tongefäße aus Butmir in Bosnien ($^1/_2$).

A. Schliz dehnte den „Rössener Stil“ in neun Gruppen bis nach Siebenbürgen aus und rechnete zu ihm auch die ostalpine Pfahlbaukeramik der Kupferzeit, da er als Kriterium dieser Stilart ausschließlich die Technik der Gefäßverzierung in Betracht zog, nicht die Formen der Gefäße und des Ornaments. Dies ist ein methodischer Fehler, bei dem wesentliche Unterschiede nicht gehörig beachtet werden. Man könnte ja sonst den Rössener Stil auch in Südeuropa und Nordafrika nachweisen, kurz, soweit eben die Furchenstichverzierung reicht. Methodisch ist es zulässig, nach dem ersten Auftreten einer Form oder Technik eine lokal begrenzte Stufe oder Gruppe zu benennen, nicht aber diese so weit auszudehnen, als sich jene Form oder Technik später oder in anderen Ländern wiederfindet.

Als Heimat des Rössener Typus betrachtet man das Flußgebiet der Saale; von dort sei er nach dem Südwesten vorgedrungen und habe sich hauptsächlich in der Rheinebene ausgebreitet. Als Quelle seiner Gefäß- und Ornamentformen wird mit Vorliebe die nordwestdeutsche Megalithkeramik angesehen, während auch die umgekehrte Auffassung möglich scheint (ZfE. 1900, 602). Doch gibt man zu, daß die Gefäßformen des Rössener Stils auch Einflüsse der Bandkeramik verraten.

Eine jüngere Abart der Furchenstichkeramik ist der Typus von Großgartach (oder die „südwestdeutsche Stichkeramik“, vgl. S. 267, Fig. 5—8 und S. 279), den man bald mit dem Rössener zusammengefaßt, bald, wie jetzt Schliz und Köhl, von diesem abgetrennt hat. Köhl (Mannus IV, 63) findet, der Großgartacher Typus habe sich geradeso aus dem Rössener herausgebildet wie dieser aus dem Hinkelsteintypus. Schliz (PrZ. II, 121 ff.) hält die beiden ersteren dagegen für nahezu gleichzeitig und läßt auch Gefäßform und Ornamentsystem des Großgartacher Stils direkt aus dem Hinkelsteinstil hervorgehen. Ähnlich beurteilt ihn Schumacher, AuhV. V, 391. Das Großgartacher Ornamentsystem geht nach Schliz, gleich dem der Kugelamphoren und der Schnurkeramik, auf die Nachbildung von Netzstrickerei und Knüpfarbeit zurück. Es ist nach demselben zweifellos südwestdeutschen Ursprungs und beschränkt sich auch auf Südwestdeutschland, einschließlich des Mittelrheingebietes und des unteren Elsaß. Östlich reicht es nur bis in die Gegenden von Regensburg und Straubing. W. Bremer (PrZ. V, 419 ff.) verzeichnet 46 Fundstellen der rheinischen Tiefebene und ihrer Seitentäler und hält es für sicher, daß der Typus auch dort, in der sonnigen, fruchtbaren und reich gesegneten Rheinebene, entstanden sei, während die anderen bandkeramischen Kulturen schon voll entwickelt waren, als sie ins Rheintal kamen. Er unterscheidet übrigens zwischen älterer südwestdeutscher Stichkeramik (Friedberger und Eberstadter Typus), die aus dem Rössener Stil entstanden sei, aber auch den Hinkelstein-Einfluß auf Schritt und Tritt erkennen lasse, und dem jüngeren, eigentlichen Großgartacher Typus, dessen charakteristische Dekorationsmotive (Bogen- und Girlandenbänder, wie auch die Flaschenform) auf spiralkeramische Einflüsse hindeuten. Von der Spiralkeramik sei dann die stichkeramische Kultur Südwestdeutschlands vollständig verdrängt worden; denn in 43 Fällen hat Köhl für Rheinhessen die zeitliche Aufeinanderfolge von Hinkelstein, Rössen, Großgartach und Spiralkeramik (Typus von Plaidt) in dieser Ordnung stratigraphisch nachweisen können.



Neolithische Tongefäße aus Butmir in Bosnien
(Fig. 1 1/4, die anderen 1/2).

2. Die Spiral- und Mäanderdekoration.

Die zweite Gruppe des flächenfüllenden oder Umlaufstils ist die der Spiral-Mäanderdekoration.

Die Verzierung von Tongefäßen mit Spiralen und mit den aus der Spiralreihe entstandenen Bogen- und Kreismustern, Mäandern und Mäandroiden hat in der jüngeren Steinzeit Europas eine zusammenhängende, weite räumliche und zeitliche Ausdehnung, die aber nicht den ganzen Kontinent umfaßt, sondern, außer dem Norden und dem Westen, auch die meisten Gebiete Südeuropas ausschließt. Jene Dekoration herrschte in einer geschlossenen Gruppe, die vom Pontus bis zur Adria, vom Dniepr bis zum Rhein und von Nordgriechenland bis nach Schlesien reichte. Auch in dem so begrenzten Gebiet hatte sie jedoch nie die Alleinherrschaft; denn fast überall finden sich neben ihr die geradlinigen Muster des Winkelbandstils.

Zeitlich reicht die Spiralmäanderdekoration von den frühesten bis zu den spätesten Stufen der verzierten neolithischen Keramik, doch nur im südöstlichen Mitteleuropa und im angrenzenden Osteuropa. Im westlichen Mitteleuropa, wohin sie durch Übertragung gelangte, ist ihre Dauer enger begrenzt. Die Gefäßformen, die Ziermuster und die technischen Prozeduren sind im Südosten mannigfaltiger als im Nordwesten. Im Südosten gab es mindestens zwei Stufen: eine ältere mit henkellosen Bomben- oder Kugeltöpfen, größtenteils vertieften (eingeritzten oder eingeschnittenen) Mustern und reinerer Ausführung des Spiralbandes, und eine jüngere Stufe mit vorgeschrittenen, doch zum Teil aus dem Bombentopf entwickelten Gefäßformen, mit häufiger Anwendung der Vasenmalerei und mit stark veränderter Ausführung des Spiralbandes, das allerlei Zersetzungen und Bereicherungen erfahren hat. Solchen Veränderungen verfiel das Spiralband in mehreren Gebieten aus verschiedenen Gründen: im Südosten durch den zeitlichen Fortgang, im Nordwesten durch den räumlichen Abstand von seiner Urheimat.

a) Ältere monochrome Gattung und Tonplastik im Donau-Balkangebiet.

Wie meist in solchen Fällen, ist die ältere Phase weniger aufgeschlossen als die jüngere. Die reichlichsten Funde der ersteren stammen aus einem südöstlichen Territorium im Norden der Balkanhalbinsel zwischen der oberen Adria und den transsylvanischen Alpen. Dort dürfte demnach das vorläufig nicht näher zu bezeichnende Ursprungsgebiet jener Ornamentik gelegen haben. Ältere Ansichten verlegten deren Heimat teils nach Mitteldeutschland, teils nach Ägypten. Beides war unrichtig; denn nur in ihren weitesten Fernwirkungen hat die europäische Spiralkeramik sowohl Mitteldeutschland als — viel später, im Wege der importierten Kamaresvasen — auch Ägypten erreicht. Der ergiebigste Fundort in jener nordbalkanisch-danubischen Wiegenzone war bisher Butmir, ganz nahe den Quellen der



Bruchstücke neolithischer Tongefäße und Tonfiguren aus Gradac bei Zlokučan, Serbien.

Nach Miloje M. Vassits.

Bosna, ein Punkt, der zwar kein Herd oder Schöpfungszentrum einer weitverbreiteten Kunstrichtung gewesen sein kann, aber für unsere Kenntnis vorläufig die Stelle eines solchen vertreten muß.[9a])

Hier lag die schönste spiralverzierte, jedoch unbemalte Tonware (vgl. S. 281) im unteren Drittel des weit über mannshohen Schichtenkomplexes eines ausgedehnten, lange Zeit benützten Wohnplatzes. Die besten Arbeiten waren von klassischer, an keiner anderen Fundstelle wiederkehrender Schönheit. Unter ihnen bemerkt man auch zierlich ausgeschnitzte Spiralbänder, die vielleicht einen Fingerzeig für die Übertragung dieses Motivs aus der Holzarbeit in die Keramik geben. Diese besten Arbeiten stechen beträchtlich von der großen Masse der keramischen Butmirfunde (vgl. S. 283) ab, so daß man entweder einen rasch eingetretenen Verfall des Kunstsinnes annehmen oder — wie wir lieber glauben möchten — die wenigen, so vorzüglich schönen Stücke als Importware aus einer naheliegenden, aber nicht näher bekannten Erzeugungsstätte betrachten muß. Die Station von Butmir enthielt keine Anzeichen einer Töpferwerkstätte, sondern war ein Fabrikationsort für einige Sorten altertümlicher Steinwerkzeuge, die durch den ganzen Schichtenkomplex hindurchreichen und in dessen oberstem Drittel am massenhaftesten auftreten. Der Ort mußte also Handelsverbindungen gepflegt haben. Er fällt mit der ganzen Dauer seiner Existenz in die Periode jener „Schuhleistenkeile", flachen Hacken usw., die in den späteren neolithischen Zeitläuften nicht mehr vorkommen. Die Zeitdauer dieser altertümlichen Steingeräte reicht weiter herab als das Spiralornament und die figurale Plastik in Bosnien. Das scheint außer der Stratigraphie von Butmir auch die neolithische Ansiedlung von Novi-Šeher bei Žepče an der unteren Bosna zu bezeugen (Bosn. Mitt. VI, 3—7). Denn dort waren die Steinwerkzeuge noch ganz gleich denen von Butmir; dagegen fehlten Spiralverzierungen und Tonfiguren, und ein Teil der Keramik zeigte die in Butmir fehlende Furchenstichverzierung mit weißer Füllmasse, die spezifische Technik der sogenannten „jüngeren Winkelbandkeramik" oder des „Rössener Typus" (s. oben S. 278—282). Nach manchen Anzeichen, zu welchen die Fabrikation und das massenhafte Vorkommen feiner Steinpfeilspitzen gehört, ist die Station Butmir vielleicht nicht so sehr absolut hohen Alters, als vielmehr altertümlichen Charakters und nur diesem letzteren das Fehlen der Malerei zuzuschreiben.

Östlich von Bosnien ist die Spiralmäanderkeramik teils mit bloß eingeritzten, teils mit weiß nachgefüllten Ornamenten im nördlichen Serbien — das südliche ist noch wenig aufgeschlossen — reichlich vertreten. Hieher gehören auch die keramischen Funde der Station Gradac bei Zlokučan im Moravatale (vgl. S. 285), obwohl der Berichterstatter alle dortigen Funde der La Tène-Periode zuteilen möchte.[10]) Aus Südungarn und Siebenbürgen liegen spiralverzierte Bruchstücke unbemalter neolithischer Keramik vor, die völlig denen von Butmir gleichen,[11]) außerdem Gefäße und Fragmente mit geradlinigen Verzierungen wohl desselben Alters.[12]) Auch in diesem Gebiete erfuhr das Spiralband die Übersetzung in den schrägen Mäander.[13]) Spiralverzierung unbestimmten Alters befindet sich in Siebenbürgen auch auf tönernen Estrichen von Feuerstellen (Altarplätzen).

[9a]) Die neolithische Station von Butmir bei Sarajevo in Bosnien. I. Teil von W. Radimsky u. M. Hoernes 1895, II. Teil von Fr. Fiala u. M. Hoernes 1898.

[10]) M. Vassits, Berichte der kgl. serb. Akad. LXXXVI, Belgrad 1911, S. 98—134. Taf. XX—XXIII; vgl. O. Menghin, MAG. 1913, S. 240 f.

[11]) Funde in den Museen von Klausenburg und Salzburg (Nagy-Enyed), ZfE. 1903, 446, Fig. 24 a—c.

[12]) L. c. 443 ff., 18—23.

[13]) L. c. 450 f.; Jahrb. d. k. k. Zentr.-Komm. 1905, 19. Vgl. Arch. Ertesitö 1896, 292 f.



Bruchstücke neolithischer Tonfiguren aus Butmir in Bosnien ($^2/_3$).

Aus einigen Fundstellen Bulgariens und Makedoniens stammen Überreste einer unbemalten neolithischen Keramik mit ähnlichen geradlinigen und spiraligen Ritzmustern, wie auf den Topfscherben von Butmir.[14]) Mangels gründlicher Untersuchungen sind solche Funde in jenen Ländern verhältnismäßig selten.

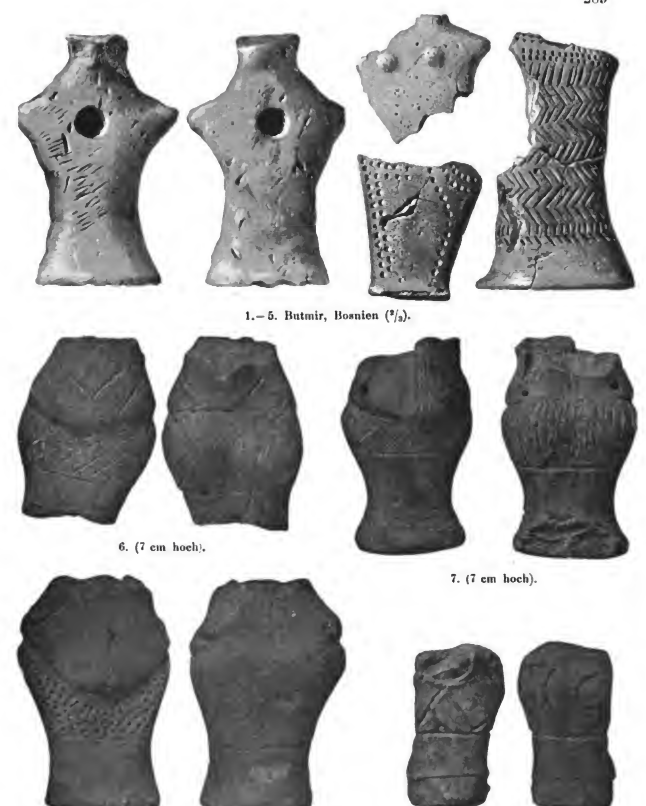
Mit der Spiralmäanderkeramik stellen sich zwei Fortschritte der neolithischen Zierkunst teils am Anfang, teils im Fortgang der Entwicklung ein, nämlich eine höhere Stilform (das Spiralband) und eine höhere Technik (die Vasenmalerei). Beide scheinen ihre Heimat in demselben danubisch-nordbalkanischen Gebiete gehabt und von dort ihre Verbreitung gefunden zu haben.

Eine dritte Eigentümlichkeit dieses Kulturgebietes besteht in der Übung der figuralen Tonplastik. Die Hauptfundorte sind Butmir in Bosnien, Jablanica und Gradac in Serbien. Die beiden letzteren zeigen untereinander mehr Verwandtschaft, als mit Butmir, gehören aber doch derselben Gruppe an. Zum Unterschiede von Butmir sind es Ansiedlungen auf Höhen. An beiden Orten spielt die Spiraldekoration keine so große Rolle wie in Butmir. Alle diese Fundorte sind Wohnplätze, keine Gräberfelder. Die Bildwerke stammen vermutlich aus den Hütten der Bewohner, von denen sie als Laren oder Hausgottheiten verehrt wurden; sie sind so zahlreich, daß man annehmen darf, es habe in jeder Hütte mindestens eines dieser Idole gegeben.

In Butmir sind 72 menschliche und 9 Tierfiguren aus Ton, meist in Bruchstücken gefunden worden (vgl. S. 287 und 289, Fig. 1—5). Dieses Verhältnis von 8 : 1 entspricht auch sonst ungefähr dem zwischen menschlichen und Tierfiguren in der Plastik dieser und anderer neolithischen Kulturgruppen. Keine der menschlichen Figuren ist als männlich bezeichnet, während sehr viele die Kennzeichen des anderen Geschlechtes zeigen. Die Figuren sind einfärbig schwarz, braun, rot, gelb oder grau, nie bemalt, noch die Einritzungen weiß ausgefüllt, und nach Größe und Ausführung sehr verschieden. Kleine messen 0·3—8·7 cm Länge, größere, die in der Regel auch besser ausgeführt waren, können über 20 cm hoch gewesen sein. Die unförmlichsten sind fast nur Klötzchen mit Kopf, Arm- und Beinstümpfen oder „Brettidole" mit stempelförmiger Basis. Köpfe saßen auf langen Hälsen und bildeten oft nur einen eckig umgeschlagenen Tonlappen über diesem, wobei natürlich nicht, wie einmal Virchow meinte, an deformierte Schädel zu denken ist. Gesichter zeigen spitze schnauzenförmige Bildung mit schräg abfallenden, weinerlichen Augenbrauen wie manche troische Gesichtsurnen, oder mit T-förmiger Nasen- und Brauenbildung. Häufig ist die Vorwölbung des Gesäßes, einmal in Form zweier starker Zapfen, und die Andeutung starker Hüften. Nicht selten liegen die Hände unter den Brüsten, nie auf dem Unterleib; meist sind aber die Arme oder Armstümpfe seitlich oder nach oben weggestreckt. Manche Figuren sind ganz nackt, andere haben nackten, meist geschmückten Oberleib und bekleideten Unterkörper. Andere können völlig langbekleidet vorgestellt sein. Seltener ist die Andeutung eines kurzen wegstehenden Lendenschurzes. Am häufigsten ist Halsschmuck, auch Haarputz nicht selten, einmal in Gestalt einer tiarenähnlichen hohen Frisur. Die Einzelheiten sind eingeritzt oder aufgeklebt (Augen, Brüste, Nabel) und manchmal rätselhaft: so an einem schurzbekleideten und mit Halsschmuck ausgestatteten schwarzen Figürchen je fünf schräge Aufwulstungen zu beiden Seiten des Rückgrates, die wie Narbenzeichnungen aussehen und vielleicht auch wirklich solche vorstellen. Ziernarben finden sich aber nur bei dunkelhäutigen Völkern. Darf man an die

---

[14]) G. Škorpil, Vorgeschichtliche Denkmäler Bulgariens, Odessa 1896, S. 22, Taf. V; ZfE. 1905, S. 107, Fig. 67—73.



1.—5. Butmir, Bosnien ($^2/_3$).

6. (7 cm hoch).

7. (7 cm hoch).

8. (8 cm hoch).

9. (5·5 cm hoch).

6.—9. Jablanica, Serbien. Nach Miloje M. Vassits.

Neolithische Tonplastik aus Bosnien und Serbien.

Darstellung einer Negerfrau denken? Auch einige schwarze oder dunkelbraune Köpfe erinnern durch die stark vorgewölbte Stirn und die gepletschte Nase an den Negertypus.

Einige Fragmente — Köpfe, Brust- und Mittelstücke — zeigen viel bessere Formgebung als die Masse der übrigen, besonders ein rotes Köpfchen von korrekter Schädel- und schöner Gesichtsbildung mit großen Augen und hochsitzenden Ohrmuscheln, wie an mykenischen Elfenbeinskulpturen. Die Brust- und Mittelstücke gehörten zu weiblichen Nacktfiguren, welche, gleich mehreren Köpfen, eine ziemlich gute Vorstellung von einem kleinen Teil jener Plastik rechtfertigen würden, vorausgesetzt, daß alle übrigen Teile den erhaltenen Fragmenten entsprechend gebildet waren.

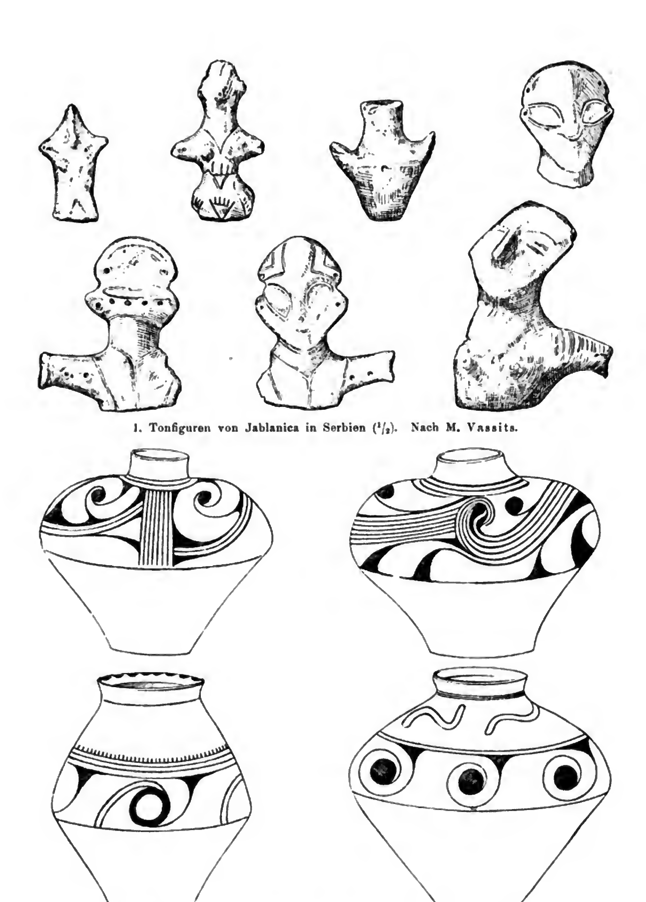
Die Station Jablanica, ungefähr 50 km südlich von Belgrad, an einer Seitenlinie der von Belgrad nach Nisch führenden Eisenbahn, war ebenfalls eine rein neolithische Ansiedlung.[15]) Die Verzierung der Tongefäße ist viel weniger reich als die von Butmir, zeigt aber doch im ganzen gleichen Charakter mit Anzeichen etwas geringeren Alters (weiße Ornamenteinlagen u. a.). An Tonfiguren fanden sich 83 meist fragmentarisch erhaltene Stücke (vgl. S. 289, Fig. 6—9 und S. 291, Fig. 1). Sie sind schwarz, braun, rot, gelb oder grau, die Einritzungen immer mit weißer Masse gefüllt, rote Bemalung reichlich vertreten. Dargestellt sind Frauen, oft ganz roh und klotzförmig, zuweilen etwas besser, nie so gut wie in den besten Arbeiten von Butmir. Die meisten dürften obenhin nackt, unten bekleidet gedacht sein; zuweilen ist eine kurze Hüftbekleidung gezeichnet; aber auch diese Figuren enden unten klotz- oder stempelförmig. Gelöste oder auch nur durch Teilung des Unterkörpers angedeutete Beine kommen nicht vor, ebensowenig Arme, sondern nur kurze oder längere wagrecht weggestreckte Armstümpfe. Die Gesichter sind schildförmige Flächen mit übergroßen Augenumrissen. Die Einritzungen auf der Körperfläche zeigen manchmal Bruchstücke des Spiralbandes und des Mäanders. Bemerkenswert sind ferner die stark ausgedrückte Vorragung der Hüften, durchbohrte Randstellen des Körpers und namentlich des Kopfes, sowie das Vorkommen sitzender und halb liegender Figuren neben den stehenden (wie in Ostrumelien und Westrußland). Mit dem Spiralmotiv ist in Jablanica und Gradac nicht selten die Gesäßregion der Tonfiguren bezeichnet, weil die natürliche Bildung dieser Körpergegend jenes Motiv nahelegte, nicht aber in Nachbildung irgendeines Gewandstückes, wie man vermutet hat, oder einer Verzierung des nackten Körpers mit Malerei oder Tätowierung, wie über solche Einritzungen an Tonfiguren ebenfalls vermutet worden ist.

Von Gradac bei Zlokučan in Serbien stammen 170 Fragmente tönerner Menschen- und Tierfiguren (s. S. 285 u. 293), ähnlich denen von Butmir und Jablanica (vgl. Vassits, a. a. O., Taf. VI—XI). Die menschlichen sind in der typischen Weise stets als weiblich charakterisiert, die kleinen sehr unförmlich, die größeren, bei denen auch die Anbringung von Einzelheiten leichter möglich war, etwas besser. Die Figuren sind nackt oder der Oberleib nackt, der Unterkörper bekleidet, der Oberkörper häufig geschmückt (tätowiert?). Spiralen und Mäander erscheinen vereinzelt als Ziermuster. Bemerkenswert sind einige menschliche (?) Köpfe, die in ein Ziegen- oder Widdergehörn auszugehen scheinen. Auch ein Topfscherben (l. c. XVII, 44, hier S. 285, Fig. 1) trägt menschliche Gesichtszüge und ähnelt einem Gesichtsurnenfragment aus Dimini in Thessalien.

b) Ausbreitung nach Norden und Nordwesten.

In den Gebieten sekundärer Verbreitung ist das relative Alter der Spiralmäanderverzierung länderweise verschieden, je nachdem diese Art früher oder später Fuß gefaßt hat. Die Gefäßformen, welche im Südosten die ältesten Spiralornamente tragen, sind viel weiter verbreitet als diese Dekoration, oft unverziert oder geradlinig verziert. Auch sie scheinen den Weg vom Südosten nach dem Norden und Nordwesten genommen zu haben, ohne jedoch überallhin

[15]) Miloje M. Vassits, Die neolith. Station Jablanica bei Medjulužje in Serbien, AfA. XXVII, 1902, Nr. 4.



1. Tonfiguren von Jablanica in Serbien (1/2). Nach M. Vassits.

2. Bemalte Tongefäße aus Bilcze, Ostgalizien (1/8). Nach G. Ossowski.

Neolithische Tonplastik und Gefäßmalerei.

gleichzeitig die Spiralverzierung zu verpflanzen. Diese findet sich sehr früh und rein in Böhmen, anfangs und an den meisten Fundstellen bloß eingeritzt (vgl. S. 295, Fig. 1—8), später aufgemalt. Dann gewannen dort wieder geradlinige Muster der Winkelband- und Stichbandgattung die Oberhand und das Spiralornament kam außer Gebrauch. Die Verbindung mit dem Donaugebiet ging durch Südmähren, wo ähnliche Verhältnisse herrschten, während Südböhmen und Nordmähren an diesen nur geringen Anteil hatten.

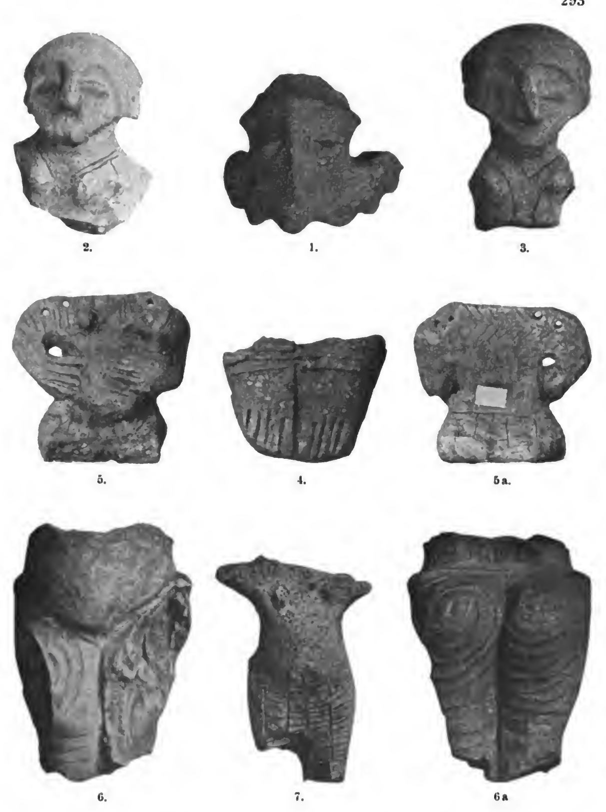
In Preußisch-Schlesien enthalten die ältesten Wohngruben Scherben von Kugelgefäßen mit Spiralmäander- und geradliniger oder Tupfenverzierung, ganz wie in Nordböhmen, ferner Scherben mit Stichbandornament.[16]) Die Grabkeramik von Jordansmühl bei Zobten und von anderen Fundorten ähnlichen Charakters (Ottitz, Woischwitz) verwendet das Spiralornament nicht mehr. Sie hat zwar zum Teil noch altertümliche Gefäßformen, nämlich die Fußschale und einen aus dem Kugeltopf entwickelten bikonischen Napf, der auch in Lengyel neben dem „Pilzgefäß" vorkommt, außerdem aber zweihenkelige Krüge mit eingeschnittener geradliniger Verzierung, unter der auf einem Stück aus Woischwitz auch der schräge Mäander erscheint, endlich einzelne Exemplare nordischer Keramik aus der Periode der Ganggräber. Nach Segers Abschätzung (AfA. V, 1906) geht die Stufe von Jordansmühl der Periode der Stichbandkeramik („Stufe von Bschanz", die in Schlesien besonders blühte, s. oben S. 276) und diese der Schnurkeramik desselben Gebietes zeitlich voraus. Der Typus von Jordansmühl scheint aber viel mehr altertümlich als wirklich alt zu sein. Dafür sprechen die vorgeschrittenen Henkelkrugformen, die jungen nordischen Importstücke und das Vorkommen nicht ganz weniger Metallschmucksachen aus Kupfer oder zinnarmer Bronze. Keramik vom Jordansmühler Typus findet sich auch in Böhmen und Mähren. Im letzteren Lande ist die Zeitstellung, nach Jíra, keine höhere als die der Stichbandkeramik und der bemalten mährischen Tongefäße; in Böhmen soll sie weiter hinaufreichen, nach dem genannten Gewährsmann bis in die Zeit der Spiralmäanderdekoration. Buchtela und Niederle[17]) betrachten den Typus von Jordansmühl, welchen sie „Typus von Lengyel" nennen, als kupferzeitlich und setzen ihn nach der Stichbandkeramik an. Nach ihnen wäre er einer der vier Typen südlicher Herkunft, welche der älteren Bronzezeit unmittelbar vorhergehen. (Vgl. die Abb. S. 257.)

Sachsen (das Königreich) und Thüringen bilden eine zusammenhängende Kulturprovinz, in welcher die Spiralmäanderkeramik meist in degeneriertem Zustand des Ornamentes an zahlreichen großen Wohnplätzen, selten in Gräbern, eine hervorragende Rolle spielt.[18]) Hier soll sie sehr

[16]) Merkwürdig ist das Vorkommen zahlreicher, als Reibwerkzeuge abgeschliffener hornförmiger und anderer Gefäßhenkel in Preußisch- und Österreichisch-Schlesien (Wohngruben von Ottitz und bei Troppau), in Lengyel und in den Stationen gleichen Alters von Babska bei Vukovar in Syrmien und Gradac bei Zlokučan in Serbien.

[17]) Handbuch der böhmischen Archäologie, Prag 1910. (Rukovět etc.) S. 23.

[18]) Vgl. F. Max Näbe in den Veröffentl. d. städt. Mus. f. Völkerk., Leipzig 3, 1908; Götze, Höfer, Zschiesche, Die vor- und frühgeschichtlichen Altertümer Thüringens 1909. Ferner: Jahresschr. f. d. Vorgesch. d. sächs.-thüring. Länder, Halle (passim).



Bruchstücke neolithischer Tonfiguren aus Gradac bei Zlokučan, Serbien.

Nach Miloje M. Vassits.

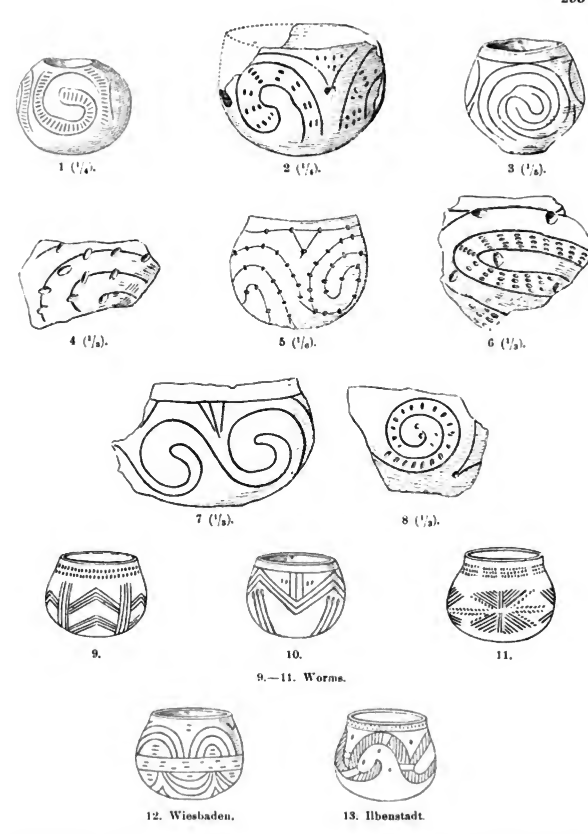
geringen Alters sein und dem letzten neolithischen Abschnitt, knapp vor dem Beginn der Bronzezeit, angehören. Sie wäre nicht nur jünger als die Stichband-, sondern sogar jünger als die Schnurkeramik, was sich aus dem Scherbengemenge in den Wohngruben schwerlich mit aller Sicherheit ergeben dürfte. Nach einer, neuerdings wieder von Bärthold (PrZ. V, 1913, 276) vertretenen, älteren Ansicht wäre die Spiralmäanderdekoration sogar in jenem Gebiet aus der Nachahmung von Tragschnüren und Lederriemen entstanden. (Vgl. S. 297, Fig. 3.) Da viele Wohnstätten mit solcher Keramik später lange Zeit verlassen sind, wird angenommen, die Bevölkerung sei später südwärts abgezogen, woraus in Böhmen und Süddeutschland eine „Weiterbildung" oder „Entartung" jenes Stils hervorgegangen sei. Das Mittelbruchstück einer am ganzen Körper punktierten weiblichen Tonfigur fand sich in einer neolithischen Wohngrube zu Birmenitz bei Lommatzsch (Königreich Sachsen, PrZ. I, 1909, 401, Fig. 2), ein Tongefäß mit ziemlich rohen Vogelfiguren in einem neolithischen Grabe in Groß-Örner (Mansfelder Gebirgskreis, vgl. S. 297, Fig. 4).

Westlich von Böhmen ist die Spiralmäanderkeramik in dem ganzen süddeutschen Donau- und Rheingebiet von der Gegend um Straubing und Regensburg bis in die Umgebung von Straßburg, also in Bayern, Württemberg, Baden und dem Elsaß, gut und reichlich vertreten. Hier findet sich vereinzelt, bei Straubing und Heilbronn, auch die den nördlichen Gebieten (mit Ausnahme Böhmens und Mährens) sonst fehlende Gefäßbemalung. Auch die bloß eingeritzten Muster sind oft etwas reicher als sonst im Norden der Alpen.

Am Mittelrhein unterscheidet C. Köhl zwei Phasen der Spiralmäanderkeramik: eine ältere mit reinen Kugeltöpfen, einfachem Ornament und ohne Randverzierung, und eine jüngere mit emporstehendem, verziertem Rand und komplizierterem Ornament. Die erste ist durch das Gräberfeld von Flomborn, die letztere durch den Fundort Plaidt vertreten. Der Typus von Plaidt erscheint in Mischung mit dem von Großgartach und vertritt, zusammen mit diesem, die jüngste bandkeramische Stufe. Nach stratigraphischen Erhebungen in Wohngruben bei Worms geht ihm sowohl die Stichbandkeramik, als der Rössener Typus zeitlich voraus. Aber noch vor diesen beiden liegt die ältere Stufe der Spiralmäanderkeramik, vertreten durch den Typus von Flomborn (Köhl, Festgabe, Taf. VII, VIII). Schon dieser zeigt viele Merkmale argen Verfalles und groben Mißverständnisses gegenüber der Ausprägung des gleichen Stils in Bosnien und selbst in Böhmen. Auch der schräge Mäander präsentiert sich in Mittel- und Westdeutschland bereits in einem Zersetzungszustand ähnlicher Art, wie häufig auf bemalten Tongefäßen Siebenbürgens.[19]) S. die Abb. S. 299, Fig. 3, 4.

In Belgien wollte Marcel de Puydt 1909 die Hüttenmulden des Hasbengaues (Hesbaye) mit degenerierter Spiralkeramik ähnlich der mittel-

[19]) Vgl. Köhl, Festgabe 1903, Taf. VII—IX. Der Fund von Plaidt a. d. Nette (Rheinprovinz, vgl. Bonner Jahrb. 122 und Röm.-Germ. Korresp.-Blatt IV, 1911, 3; V, 1912, 4)



Volutenkeramik aus Nordböhmen (1.—8.) nach J. L. Píč und Bombentöpfe aus Westdeutschland (9.—13, 1/6) nach A. Schliz.

rheinischen (vgl. S. 301, Fig. 1, 2) sogar vor das Zeitalter der geschliffenen Steingeräte setzen, und Grevis bezweifelte, daß die Bewohner jener Hütten bereits den Ackerbau gekannt hätten. Versuchsweise setzte G. Wilke das Alter der Spiralkeramik im Donaubalkangebiet um 2600 v. Chr., in Mitteldeutschland etwa von 2500—2250 v. Chr. Es mag aber wohl bedeutend höher hinaufreichen, wenn auch nicht in frühneolithische oder mesolithische Zeiten.

3. Vasenmalerei und Tonplastik.

Die Formen der ältesten bemalten Keramik, die Begrenzung ihres räumlichen Vorkommens, ihr Fehlen im ganzen Westen und Norden des Kontinents, die fast völlig gleiche Verbreitung kleiner tönerner Tier- und Menschenfiguren, vor allem aber die Verbindung der Spiral- oder Mäanderdekoration mit der Vasenmalerei lassen doch kaum eine andere Folgerung zu, als daß dieser Fortschritt in der jüngeren Steinzeit Europas nur e i n m a l und in einem e i n z i g e n Ursprungsgebiete gemacht und von anderen Gebieten bloß übernommen worden ist. Wie wenig diese Neuerung dem Geist oder dem Kunstsinn der neolithischen und der bronzezeitlichen Bevölkerung ausgedehnter Gebiete Europas entsprach, beweisen die engen Grenzen ihrer Verbreitung in der jüngeren Steinzeit und ihr vollkommenes Fehlen in der Bronzezeit aller Länder nördlich des Balkans, der Alpen und der Pyrenäen. Erst in den jüngsten Pfahlbauten der Westschweiz und Savoyens finden sich wieder bemalte Topfscherben mit dunklen Zickzackstreifen auf rotem Grund. Bedenkt man weiter, wie geschickte und farbenfreudige Maler schon die jungpaläolithischen Troglodyten gewesen sind, und wie sogar die kunstarmen Hirschjäger der Stufe von Mas d'Azil ihre rätselhaften Zeichensteine mit Farben bemalten, so erkennt man in jenem räumlich und zeitlich weitreichenden Verzicht auf den Farbengebrauch ein charakteristisches Merkmal der ältesten dekorativen Kunst bäuerlicher Siedler. In der so eigentümlichen und beschränkten Verbreitung der Vasenmalerei, des Spiralmotivs und der figuralen Tonplastik darf man mindestens wieder ein Zeugnis der Erfindungsarmut und Beschränktheit jener prähistorischen Volkselemente, ihres Mangels an geistiger Rührigkeit erblicken. In alte Verhältnisse eingelebt, brauchten sie zu jeder Neuerung äußere Anstöße. Das von außen Gebotene wurde wohl da und dort aufgenommen, aber bald wieder fallen gelassen. Verzerrung trat rasch ein. Starre Ablehnung ist noch häufiger. Hier ist nur von der Kunst die Rede. Anderes macht seinen Weg rascher und gründlicher.

Zwischen der Vasenmalerei und der Körperbemalung mag ein gewisser Zusammenhang bestanden haben, über den ich in der ersten Auflage dieses Buches (1898) folgendes bemerkte:

---

besteht aus 36 ganzen Gefäßen, 94 Scherben und einigen Geräten. Ein Fund von einem Dutzend ähnlicher Gefäße stammt aus Kretz am Laacher See (ebenfalls in der Rheinprovinz, ined.) Nach einer von C. Köhl, Mannus VI, 1914, 53 ff. angestellten Vergleichung sind diese Gefäße in Form und Verzierung meist typisch verschieden von der Spiralmäanderkeramik des Flomborner Hockergrabfeldes und diese erscheint als die ältere, jene als die jüngere Gattung. Vgl. jedoch S. 299, Fig. 4.



1. Podbaba bei Prag (gemalte über eingeritzten Spiralen).



2. Šarka bei Prag (gemalte Spiralen über eingeritztem Stichbandornament).

1. u. 2. Wohnplatzfunde. Nach A. J. Jíra.



3. Kugeltopf mit Hals und Schnurösen aus einem Grabe bei Ober-Wiederstadt, Mannsfelder Gebirgskreis. (In zwei Ansichten.) Nach H. Größler.



4. Vase mit Relief- und Vogelornament aus einem Grabe in Groß-Örner, Mannsfelder Gebirgskreis. (In zwei Ansichten.) Nach H. Größler.

Neolithische Tongefäße aus Böhmen und Thüringen.

„Ein Umblick nach dem ersten Auftreten und der ältesten Verbreitung der bemalten Keramik führt uns in Länder, wo die Sitte der Körperbemalung herrscht.... Die Schmucksitte zeigte den Weg dazu. Nicht überall, wo Körperbemalung herrschte, mußte man dadurch auf die Bemalung der Tongefäße geführt werden." (S. 278.) Ferner: „Wir wenden uns nun dem Norden zu und treffen hier an der Grenze Mittel- und Südeuropas sichere Spuren der Körperbemalung und an denselben Fundstellen auch die älteste farbige Keramik." (S. 287 f.) Endlich: „Die Körperbemalung, die Benützung von Farben zur Dekoration der Naturformen des menschlichen Leibes ist demnach höchst wahrscheinlich als Ausgangspunkt für die Gefäßmalerei anzusehen." (S. 291.) H. Schmidt hat das einige Jahre später neuerlich gefunden, aber dahin übertrieben, daß er alle Muster seines freien Stils auf den fixen Leibesschmuck (auch auf Tätowierung) zurückführen wollte, während ich doch nur die farbige Ausführung auf Tongefäßen mit der Körperbemalung in Zusammenhang brachte. Es ist auch wirklich nicht einzusehen, warum man gerade Spiralen oder Mäander auf den Leib gemalt oder tätowiert haben sollte, woraus dann die Verzierung der Tongefäße mit diesen Mustern hervorgegangen sei. In den späten Zeiten, aus denen die mit Ritzlinien verzierten Tonfiguren von Cucuteni (vgl. S. 299, Fig. 1, 2) und Tatar-Pazardschik stammen, waren solche Muster den Töpfern geläufig. Deshalb allein wurden sie auch auf den Tonfiguren angebracht.

a) Die böhmisch-mährische Gattung.

Die älteste Vasenmalerei steht in solchem räumlichen und zeitlichen Zusammenhang mit der Spiraldekoration, daß die Heimat beider in dem gleichen, künstlerisch höher angeregten Gebiete gesucht werden darf. Die Spiraldekoration scheint allerdings älter zu sein als die Vasenmalerei und hat nach Norden hin weitere Verbreitung gefunden als diese. Älter oder altertümlicher erscheint die Vasenmalerei in einer westlichen Zone zwischen der Adria und der oberen Elbe, jünger und vorgeschrittener in zwei östlichen Provinzen. In der westlichen Zone herrschte noch die alte Reinheit des Musters und die alte Typik der Gefäßformen. So in Lengyel (Südungarn) und in der Umgebung von Prag. Die bemalte Keramik von Lengyel im Tolnaer Komitat stammt aus Hockergräbern der reinen Steinzeit. Hier waren hohe Aufsatzschalen („Pilzgefäße") teils rot angestrichen, teils deren hohle Füße mit gradlinigen oder Spiralmustern, auch mit doppelten Volutenreihen, rot oder gelb auf grauem Grunde bemalt.[20])

Scherben bemalter neolithischer Tongefäße fanden sich an 8 Wohnstellen („Kulturgruben") der näheren und ferneren Umgebung von Prag[21]) zusammen mit unbemalter Voluten- und Stichbandkeramik. Die Gefäße, der Form nach vorwiegend Bombentöpfe, waren meist schon vor dem Brande mit korrekt eingeritzten Spiralornamenten (eines derselben mit einem Stichbandornament) verziert, worauf dann, ohne Rücksicht auf diese Dekoration, in anderen Linien die Bemalung erfolgte (vgl. S. 297, Fig. 1 und 2). Zu dieser wurde eine weißliche oder orangerote Grundfarbe verwendet, auf welche das Muster mit einer glänzenden pechähnlichen Masse, der ein brauner oder roter

[20]) Die aus Wohnstätten desselben Fundortes vorliegende inkrustierte Keramik mit besonders reichlicher Verwendung weißer Einlagen in den dunklen Ton hat mit der neolithischen Periode nichts mehr zu tun. Sie stammt aus einer vorgeschrittenen Phase der Bronzezeit.

[21]) J. A. Jíra, Pravěk 1910, 2—4, und Mannus III, 225.



Geometrisch gemusterte Tonfigürchen (2/3) aus Cucuteni bei Jassy, Rumänien.

Nach Butureanu.



Identischer Verfall der Spiral-Mäanderdekoration in Siebenbürgen und am Mittelrhein.

Spätneolithische Keramik (Plastik und Ornament).

Farbstoff beigemengt war, aufgetragen wurde. Es fanden sich auch die Überreste einer Werkstätte solcher Vasenmalerei: Aschenlager mit Tonscherben, Pechmasse, rotgefärbter Sandstein, Reibsteine u. dgl.

Die bemalte neolithische Keramik Mährens ist hauptsächlich aus den Untersuchungen J. Palliardis (in Jaispitz [Jevišovic], Boskovtýn usw.) bekannt.[22]) Dieser höchst gewissenhafte Forscher will es vorläufig dahingestellt sein lassen, ob als älteste Keramik Böhmens und Mährens eine Bombenkeramik ohne Spiralverzierungen anzunehmen sei. Als sichere Stufenreihe gibt er die folgende an: 1. Spiralmäanderkeramik ohne Malerei; 2. Stichbandkeramik; 3. bemalte Keramik (eine ältere und eine jüngere Stufe). Darauf folgen, wieder mit Verzicht auf Malerei, die Stilarten der Steinkupferzeit. Das Steingerät der ersten und zweiten Stufe besteht in Schuhleistenkeilen und flachen Hacken, das der dritten in spitznackigen Beilen (die vielleicht schon mit der Stichbandkeramik auftreten), das der Steinkupferzeit in schmalnackigen Beilen. Die bemalte Keramik Südmährens hat keine Bombentöpfe, dagegen weite Schüsseln mit hohem, ausladendem Rande, häufig mit hohem oder niederem Fuß, urnenförmige Gefäße mit hohem, zylindrischem Hals und vertikal durchbohrten hornförmigen Ansätzen in zwei Reihen (die untere dicht über dem Gefäßboden) und bauchige Töpfe mit hohem, ausladendem Halse (wohl aus den ersterwähnten Schüsseln entwickelt), viele Löffel in allen Größen und zahlreiche Tonfiguren: grobe und feinere Frauenstatuetten, Tiere, Tierköpfe (vgl. S. 303). Rote und gelbweiße Malerei ist so reichlich vorhanden, daß man annehmen muß, es seien ursprünglich die allermeisten Tongefäße mit Farben verziert gewesen. Besonders auffallend, wegen ihrer Seltsamkeit, ist die Innenverzierung von Schüsseln mit diametralen, geradlinig durch den Mittelpunkt laufenden Bändern in Malerei oder Ritztechnik. Unter den Motiven erscheint der schräge Mäander, viel seltener die reine Spirale. Die jüngere Stufe dieser Keramik unterscheidet sich nicht wesentlich von der älteren; unter den neuen Erscheinungen sind monochrome rote Gefäße von der Farbe der terra sigillata bemerkenswert.

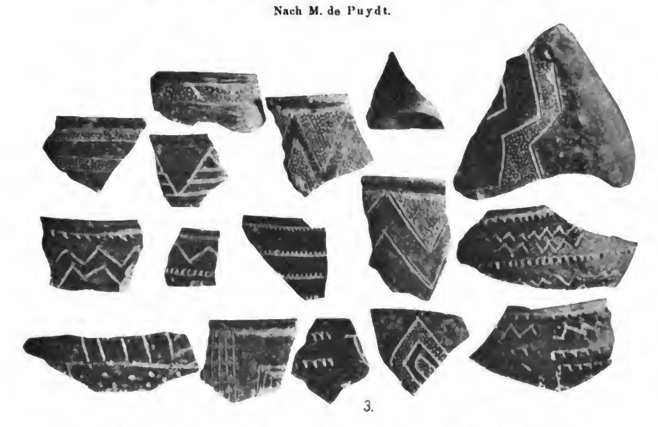
Mit dem Auftreten und Verschwinden dieser Vasenmalerei war, nach Palliardis Meinung, das einer ganzen Bevölkerung verknüpft, die ein halbnomadisches Leben mit geringer Entwicklung des Ackerbaues führte und aus dem Süden gekommen war. Anzeichen ihres Weges wären die bemalten Tongefäße an der oberen Adria (Theresienhöhle bei Duino), im Hinterland von Triest (Čotarjova Pečina), in Südungarn (Lengyel) und Niederösterreich (Groß-Weikersdorf, Hadersdorf, Palt). Diese westliche Provinz der neolithischen Vasenmalerei ist zwar undeutlich begrenzt, aber von den beiden östlichen gut zu unterscheiden. Die süd-

[22]) Über Jaispitz (Jevišovic) vgl. Palliardi, Stratigrafické výsledky výzkumu na Starém Zámku u Jevišovic. Pravěk, Kojetein 1912, S. 17. — Über Boskowstein (Boskovštýn): derselbe, Sídliště z mladší doby kamenné u Boskovštýna. Ebenda 1911, S. 40, 125. Mit Taf. I—XIII. (Spiralmäanderkeramik: Taf. I, II, X. Ältere bemalte Keramik: Taf. III, IV. Jüngere bemalte Keramik: Taf. XI—XIII. Figurale Tonplastik: Taf. V. Die letztere besteht zum größten Teil aus nackten, weiblichen Gestalten, an denen zuweilen die schlanke Taille bemerkenswert ist, z. B. l. c. 12, 14. Die Beine sind ausnahmslos plump säulenförmig, l. c. 11, 15, 29.)



1. 2. Bruchstücke verzierter Tongefäße aus Herdgruben von Jeneffe, Hesbaye, Belgien ($^1/_3$).

Nach M. de Puydt.



3. Topfscherben aus Knossos mit eingeritzter, weißgefüllter Verzierung.

Nach Duncan Mackenzie.

Neolithische Wohnplatzkeramik aus Belgien und Kreta.

mährische bemalte Keramik scheint jünger zu sein als die böhmische der Umgebung von Prag, denn statt der Bombentöpfe hat sie kantig profilierte Gefäßformen, Töpfe mit Zylinderhals, Schüsseln mit abgesetztem Hals usw. und statt des reinen Spiralbandes den schrägen Mäander. Auch J. A. Jira erkennt in der neolithischen Vasenmalerei Mährens zwei Stufen: eine ältere (gleichzeitig mit der Stichbandkeramik), mit pastös bemalten Gefäßen (namentlich aus Znaim, Neustift; Muster: Gitter, Spiralen, schräge Mäander, zum Teil in den pastösen Anstrich eingeritzt) und eine jüngere mit anderen Gefäßtypen; diese jüngere Phase findet er, wenngleich schwächer, auch in Böhmen vertreten.

b) Die siebenbürgische Gattung.

In beträchtlichem Abstand von dieser westlichen Provinz finden sich zwei östliche Gattungen der neolithischen Spiralkeramik und Vasenmalerei: eine minder ausgedehnte innerhalb des Karpathenringes und eine größere außerhalb desselben. Die eine ist der siebenbürgische (oder Kronstädter), die andere der ukrainische (oder Tripolje-)Typus. Im Norden und Süden greift der erstere etwas über die Karpathen hinaus. Beide sind sowohl untereinander, als von der westlichen Gattung wesentlich verschieden.

In Siebenbürgen liegen verschiedene, meist nicht ordentlich untersuchte Stationen mit bemalter Keramik, eine der bekanntesten und reichsten beim Orte Tordos an der Maros im Hunyader Komitat (vgl. S. 305); hier fanden sich neben geradlinigen Mustern vorwiegend Spiralen, rot oder violettrot auf gelblichem Grunde. Soweit die Gefäßformen erkennbar sind, deuten sie auf eine jüngere Phase der Spiralkeramik, wie sie aus der Umgebung von Kronstadt vorliegt. Doch fanden sich auch viele Scherben der älteren monochromen Gattung völlig gleich denen von Butmir.[23]) Die eingeritzten Zeichen an Topfböden und Wirteln zeigen auffallende Ähnlichkeit mit manchen Zeichnungen auf den Spinnwirteln von Hissarlik. Die Reste der figuralen Tonplastik bestehen in kleinen kurzbeinigen Tierfiguren und Frauenidolen mit horizontal weggestreckten Armstümpfen oder symmetrisch auf den Leib gelegten Armen, Köpfen mit breit wegstehenden Ohren u. dgl.

Die größte Zahl bemalter spätneolithischer Tongefäße Siebenbürgens stammt aus einigen Wohnplätzen der Umgebung von Kronstadt-Brassó[24]) (vgl. S. 307, Fig. 4—8, S. 309, Fig. 1 und S. 311), namentlich vom Priesterhügel bei Brenndorf und aus Erösd. Ihre Besonderheiten liegen weniger in den Gefäßformen (unter denen ein aus der Bombenurne entwickelter bauchiger Napf mit schwacher Halskehle noch häufig vorkommt) als in dem technischen Verfahren bei der Malerei und in dem vorgeschrittenen Zersetzungszustand des Spiral- und des Mäandermotivs. Die Muster sind auf verschiedene Art ausgeführt, zuweilen, nicht sehr oft, durch auf dunklem Grund aufgetragene weiße Linien. Viel häufiger ist das Gefäß zuerst rot oder gelb grundiert und die Bänder, Schnörkel etc., die das Muster bilden sollen, beim Auftrag einer zweiten weißen oder gelblichweißen Farbe ausgespart, überdies noch mit dunklen Linien eingefaßt.

[23]) Voß, ZfE. V, 1895, 125.

[24]) J. Teutsch, MAG. 1900, 198 f., Taf. VI. MprK. I, 375—391.



Bruchstücke tönerner Idolfiguren

aus einer neolithischen Kulturschichte mit bemalter Keramik von Boskovštyn, Südmähren (ca. $^{1}/_{2}$).

Nach J. Palliardi.

Die Ansicht H. Schmidts über diese Dekoration (ZfE. 1904, 641) teile ich nicht, denn er hält den Ornamentgrund für das Muster und vice versa, obwohl das Gegenteil in die Augen springt. Ihm ist es nämlich darum zu tun, auch in dieser Polychromie „Weißmalerei", d. h. weiß aufgetragene Ornamente, zu erkennen. Nach seiner Meinung herrschte in jenem Gebiete zuerst die Tieftechnik mit weißer Inkrustation (das Furchenstich-Ornament). An deren Stelle sei später die Weißmalerei auf poliertem schwarzen Grunde aufgekommen, und

diese sei der Ausgangspunkt für die polychrome Keramik überhaupt, sowie namentlich für die mykenisch-griechische gewesen. Diese Entwicklung lasse sich aber nur in Siebenbürgen verfolgen und daher „müsse" dorthin die Heimat der ägäischen Vasenmalerei verlegt werden. Aber auch die neolithische Keramik von Knossos zeigt dieselben Vorstufen der Polychromie, nämlich weiß eingelegte Stichverzierung und Weißmalerei auf poliertem schwarzen Grunde. (Class. Review XXII, 1908, 234.) Von einer Notwendigkeit, die Weißmalerei oder die Gefäßmalerei überhaupt für den ägäischen Kulturkreis gerade aus Siebenbürgen herzuleiten, kann demnach keine Rede sein.

Auffallend ist die Ähnlichkeit vieler Ornamentformen dieser Gattung mit den Verfallsprodukten der spiralkeramischen Zeichnung am Mittelrhein (vgl. S. 299, Fig. 3, 4); sie bekunden einen vollkommen gleichen Zustand der Entartung, von dem sich nur weniges, wie die sogenannten falschen Spiralen, vorteilhaft abhebt. In dieser Keramik sind nicht, wie man gemeint hat, „die Voraussetzungen für die Entwicklung der mykenischen Vasenmalerei" zu erblicken. Denn einem solchen Zustand kann kaum noch anderes folgen als das Erlöschen dieser Kunstrichtung, wie es auch wirklich eingetreten ist.

Die figuralen Tongebilde der Umgebung von Kronstadt (vgl. S. 309, Fig. 1 und S. 311) sind: kleine symbolische Beilhämmer geschweifter (selten einfacherer) Form, zahlreiche kleine Tierfiguren (Widder, Ziegen, Rinder) und Statuetten nackter Frauen mit Armstümpfen, kleinen Brüsten und großer, meist völlig unnatürlich übertriebener Gesäßpartie. Eine starke plastische Vorwölbung erscheint an Stelle des Nabels, kleinere an den Knien. Köpfe sind am Rande mehrmals durchbohrt, wie in der ukrainischen Gruppe, deren Frauenidole sonst ganz andere, typisch durchgebildete Formen zeigen. Einritzungen und Bemalung sind sehr selten.[25]) Eine Eigentümlichkeit in der Herstellung der Frauenstatuetten besteht darin, daß sie häufig aus zwei aneinander geklebten Tonwülsten gebildet wurden, die später auseinanderfielen, so daß von manchen Figuren nur eine Hälfte vorliegt. Diese Prozedur scheint die rundliche Bildung der Gesäßpartie erleichtert zu haben. (Vgl. S. 311, Fig. 2.) Es muß auffallen, daß die Hälfte einer ebenso zusammengesetzten weiblichen Tonfigur in einer neolithischen Wohngrube bei Znaim-Neustift gefunden wurde.[26])

c) Die ukrainische Gattung.

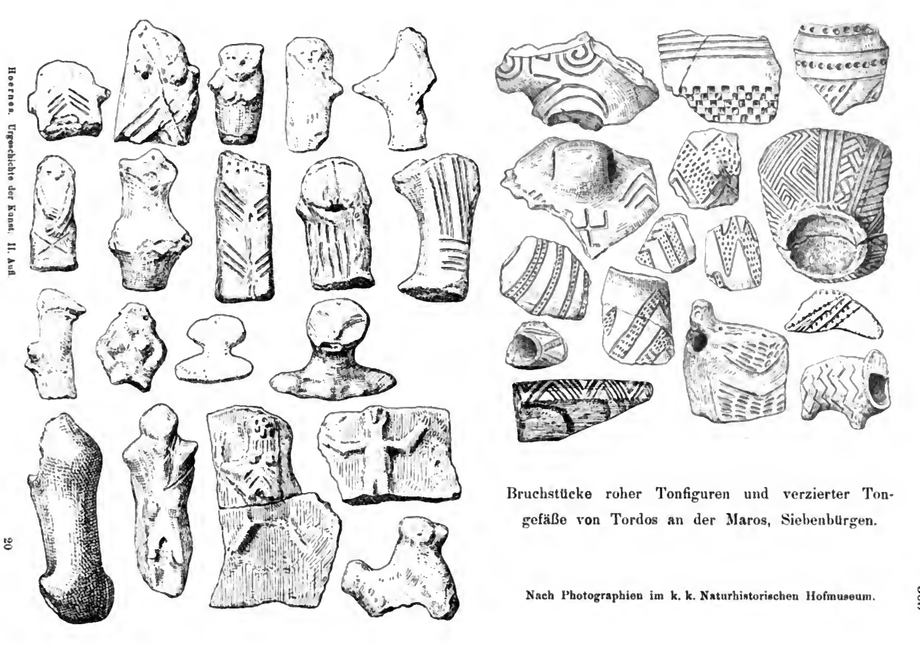
Der zweite östliche Typus neolithischer Gefäßmalerei ist der ukrainische.[27]) Er wird auch nach dem Fundort Tripolje bei Kijew benannt und reicht von Ostgalizien über die Bukowina und Rumänien nach West- und

---

[25]) Miniatur-Hammerbeile: MAG., l. c. 194, Fig. 96—103. — Tierfiguren: ebenda 83—92. 128. — Frauenstatuetten: ebenda 195 f., Fig. 117—127. 129—131; MprK., l. c. 370, Fig. 17—19.

[26]) Palliardi, MprK. I, 240, Fig. 20. (Oben S. 267, Fig. 11.)

[27]) Über die Funde in der Ukraine (Tripolje und andere Orte des Gouvernements Kijew) berichtet Kwojka in den Arbeiten des XI. russ. Archäol.-Kongresses 1901. Die ältere Literatur über die ganze Gruppe verzeichnet Palliardi, MprK. I, 262, Anm. 2—8 und 263, Anm. 1—5, dann E. v. Stern, Die prämykenische Kultur in Südrußland (XIII. russ. Archäol.-Kongr., S. 72 ff.), dazu JIA. III., 1905, 110—121 (mit besonderer Berücksichtigung der österreichischen Fundorte).



Bruchstücke roher Tonfiguren und verzierter Tongefäße von Tordos an der Maros, Siebenbürgen.

Nach Photographien im k. k. Naturhistorischen Hofmuseum.

Südrußland hinein, so daß alle seine Fundstellen an den nördlichen Zuflüssen des Pontus liegen. Auch diese Gattung ist noch rein neolithisch und äneolithisch und findet sich in der Bronzezeit jenes ausgedehnten Gebietes nicht mehr. Sie steht durchaus höher als der siebenbürgische Typus und hat von diesem abweichende Gefäßformen, Motive und Technik der Verzierung sowie eine typisch abweichende, figurale Plastik (vgl. S. 313 und 315). Der Ton der Gefäße ist feingeschlemmt, mehlig, der Brand scharf, die Wandstärke bei den großen Vasen sehr beträchtlich, bei den kleinen oft äußerst gering, das alles wie bei guter Drehscheibenarbeit, die man mit Unrecht sogar wirklich zu erkennen glaubte. Die Formen und Dimensionen sind sehr verschieden. Unter den ersteren sind die häufigsten weitbauchige Urnen mit niederem, konisch verengtem Hals, zum Teil auch mit ausladendem Mundsaum, schlankere Urnen, ähnlich dem bikonischen Villanovatypus der ersten Eisenzeit Italiens, bikonische Näpfe, dann Schalen und Schüsseln, teils flachkonisch, teils sphärisch mit hohem, schrägem Mundsaum. Eine eigentümliche Leitform dieser Gruppe entstand durch Verdoppelung des alten, oben und unten konisch erweiterten Gefäßuntersatzes (s. oben S. 260). Diese Zwillinge sind durch zwei vertikal durchbohrte Stege verbunden und haben Ähnlichkeit mit Feldstechern oder Operngläsern. Es kommen aber auch unverbundene einzelne Exemplare vor.

Der Grund ist lichtgelb bis gelbrot, selten infolge zu starken Brandes aschgrau, zuweilen bräunlich gefladert, das Ornament gewöhnlich dunkelbraun bis tiefschwarz. Lange Streifen paralleler, dünner Linien sind mit der Pinselspitze dunkelrot gezogen und häufig mit schwarzen Punkten oder Strichlein notenschriftartig besetzt. (Weiße Zwischenmalerei, die in der siebenbürgischen Gruppe gemein ist, scheint nur bei einer besonderen Klasse der ukrainischen Töpferei vorzukommen. In dieser Klasse findet sich auch der sonst fehlende Mäander, die Gefäße haben andere Formen, sind aus schlechteren Paste und stammen von besonderen Fundstellen.) Den üppigen Mustern, mit welchen die meisten ukrainischen Tongefäße verziert sind, liegt fast immer das Spiralband zugrunde. Es ist aber derart umgewandelt, entstellt oder bereichert, daß nur noch die regelmäßige Wiederkehr des Kreismusters, des volutenförmigen Schnörkels und tangentialer Verbindungen an diesen Ursprung erinnert. Aus dem Kreise der Spiraldekoration stammen auch die einzelnen Arabesken im Innern flacher Schalen, die Girlanden an Topfhälsen und ähnliches. Andererseits zeigt dieser hochdifferenzierte Umlaufstil eine gewisse Hinneigung zum spätneolithischen Rahmenstil in der Füllung großer Kreisfiguren und in der nicht seltenen Gliederung der breiten Umlaufzone durch senkrechte Strichbündel. Auf den von E. v. Stern in den „Arbeiten des XIII. russischen Archäologenkongresses" aus Petreny in Bessarabien) publizierten Gefäßen und Gefäßscherben dieser Gruppe finden sich mehrmals rohe Tierdarstellungen, einfache schwarze Silhouetten von so geringer Naturähnlichkeit, daß es unmöglich ist, die Tiere näher zu bestimmen. Sie sind in Reihen oder zur Kreisfüllung verwendet. Auch der Anlauf zu einer Gesichtsurne ist gemacht (l. c. I, Taf. VI. 6). Er überrascht nicht in



1.

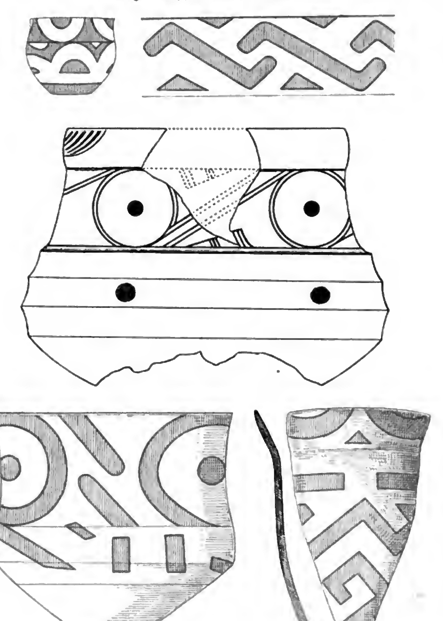


3. Tongefäß mit Spiralornament aus der Provinz Reggio d' Emilia, Oberitalien ($^1/_3$).



2.

1. und 2. Bruchstücke bemalter Tonfiguren aus der Höhle delle arene candide bei Finalmarina, Ligurien ($^2/_3$). Nach A. Issel.



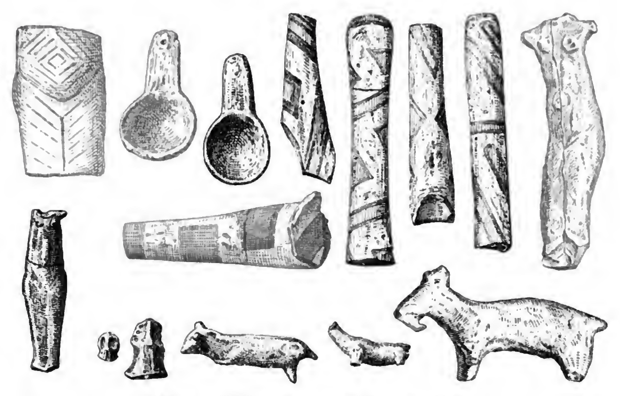
4—8. Bemalte Keramik der Gegend von Kronstadt in Siebenbürgen. Nach J. Teutsch.

Neolithische Keramik aus Oberitalien und Siebenbürgen.

einer Gruppe mit so früher plastischer Kunstübung, verdient aber bemerkt zu werden, da das Augenornament im prähistorischen Europa vielmehr eine westliche als eine östliche Verbreitung gefunden hat (s. oben S. 206). Sonst steht die südrussische Keramik dieser Gattung nicht höher als die ostgalizische und westrussische. Die Einheitlichkeit der Tonware ist vielmehr trotz der namhaften räumlichen Ausdehnung der Gruppe erstaunlich groß; sie kann aber wohl kaum davon herrühren, daß nur eine oder wenige Erzeugungsstätten jenen Stil gepflegt hätten.

Manches deutet darauf hin, daß eine Vorstufe dieser üppig bemalten Keramik wie im östlichen Mitteleuropa, auch in Osteuropa geherrscht hat. Nur ist sie noch wenig aufgeschlossen. Aus Tripolje bei Kijew stammen reine Bombentöpfe mit verhältnismäßig einfach gezeichnetem Spiralband in Ritztechnik, die nach Form, Verzierung und Technik den Typen von Butmir noch sehr nahe stehen. In Cucuteni bei Jassy sind zwei Perioden der Besiedlung eines befestigten Wohnplatzes unterschieden worden (ZfE. 1911, S. 582 ff.), wesentlich mittels zweier nach Farbe und Stil verschiedener Gattungen der bemalten Keramik, von welchen die eine in den unteren, die andere in den oberen Schichten überwiegt. Das Grundmuster ist in beiden eine S-förmige Doppelspirale, ursprünglich ein fortlaufendes Spiralband. Die ältere Gattung verwendet als Malfarbe ziemlich gleichmäßig Weiß, Rot und Schwarz. Das Grundmuster ist beim Aufsetzen der Malfarbe ausgespart, wie in der siebenbürgischen polychromen Keramik, die Spirale noch reiner gezeichnet. Metall fehlt gänzlich. Neben der bemalten erscheinen, wie auch noch in der oberen Schichte, einfachere unbemalte Gefäße mit eingeritzten Ornamenten oder ganz unverzierte primitive Töpfe. In der jüngeren Gattung spielen Weiß und Rot nur sekundäre Rollen und das Grundmuster ist in der Regel nicht ausgespart, sondern mit der Malfarbe selbst, Schwarz, aufgesetzt. Das Spiralornament ist derselben charakteristischen Umwandlung verfallen wie an den sonstigen Fundorten der Gruppe. In den oberen Schichten von Cucuteni fanden sich einige sehr altertümliche Kupfersachen, die vielleicht mit der zweiten Gefäßgattung gleichzeitig sind.

Die keramische Plastik der ukrainischen Gruppe bildete dieselben Gegenstände wie die der siebenbürgischen, nämlich kleine symbolische Hammerbeile, Tierfiguren (meist Rinder) und menschliche Statuetten (weitaus überwiegend weibliche, doch auch männliche). Durch reinen guten Ton, relativ feine, saubere Arbeit und typische Durchbildung der Formen ist sie allen anderen Gruppen neolithischer Tonplastik überlegen. Die menschlichen Figuren sind gelblich, oft bemalt oder mit Einritzungen verziert, meist Stand-, seltener Sitzfiguren, unten flach (zum Aufstellen) oder spitz (zum Einstecken, hermenähnlich) gebildet. Sie sind nackt gedacht, zuweilen mit einem Halsschmuck oder Lendenschurz, Augen und Nase meist deutlich, die Ohren oft unnatürlich groß und mehrfach durchlöchert (auch Durchbohrung der Hüften kommt häufig vor); die Gesäßpartie ist gewöhnlich stark betont, die Taille schmal, der Bauch leicht vortretend. Es finden sich aber auch plumpere, bemalte oder unbemalte Idole, die an die gewöhnlichsten Figuren



1. Malerei und Tonplastik der siebenbürgischen Gruppe.

Nach J. Teutsch.



2. Bemalte tönerne Sitzfigur (Frau mit Kind) aus Sesklo, Thessalien.

Nach Chr. Tsuntas.

3. Bruchstück einer Gesichtsvase aus Dimini, Thessalien.

Nach Chr. Tsuntas.

4. Männliche Sitzfigur aus Zerelia, Thessalien.

Nach Wace, Droop und Thompson.

Neolithische Keramik aus Siebenbürgen und Thessalien.

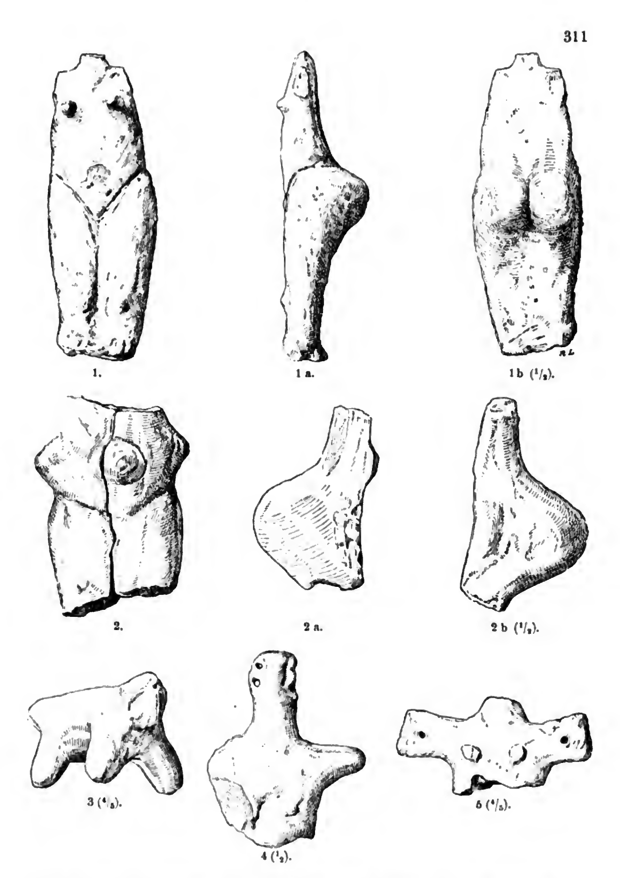
von Butmir, Gradac usw. erinnern. Einige flache Tonfigürchen aus Cucuteni bei Jassy sind dadurch ausgezeichnet, daß sie am ganzen Körper mit eingeritzten geometrischen Ornamenten bedeckt sind, unter denen Spiral- und Mäandermotive sowie Rauten mit Kreuz- und Punktfüllung vorkommen. (Vgl. S. 299, Fig. 1 u. 2.) Sie gehören der älteren Phase der Besiedlung dieser Fundstelle an. Aus der jüngeren Phase stammen dagegen die bemalten Figuren mit vollerer, dem allgemeinen Typus der ukrainischen Idolplastik entsprechender Körperbildung.

d) Ausbreitung nach Süden.

Spiralornament, Vasenmalerei und Tonplastik finden sich, in mehr oder minder sicherem Anschluß an die siebenbürgische und die ukrainische Gattung, auch weiter südlich, am rechten Ufer der unteren Donau und in Nordgriechenland. Aus Serbien liegen nur Fragmente einer ziemlich unbedeutenden Klasse bemalter neolithischer Vasen (mit geradlinigen schwarzen Mustern auf grauweißem Grunde) vor. Diese Gattung ist häufig in Vinča und in der Gegend zwischen Belgrad und Nisch.[28]) Sichere Analogien zur bemalten siebenbürgischen Keramik reichen südwärts nicht weiter als bis zur oberen Tundscha, dem Tonsus der Alten, der bei Adrianopel in die Maritza mündet. Nach den geographischen Verhältnissen ist hier ein Zusammenhang zwischen Ostrumelien und Siebenbürgen wohl anzunehmen. Denn der Altfluß, an dessen Oberlauf die siebenbürgischen Stationen der Umgebung von Kronstadt liegen, durchbricht südlich von Hermannstadt den mittleren Zug der transsylvanischen Alpen und strömt durch die walachische Tiefebene zur Donau. Auf diesem Wege kann sich jener Kunstzweig über Donaubulgarien und den Balkan bis nach Ostrumelien verbreitet haben. In der Umgebung von Jamboli, südöstlich vom Schipkapasse, fanden Seure und Degrand eine neolithische Station, deren bemalte Keramik große Ähnlichkeit mit der siebenbürgischen zeigt: von weißem Grund sich abhebende, ausgesparte Spiralschnörkel, Hakenreihen usw. (Rev. archéol. 1902, II, S. 328 ff.). Bei dem gegenwärtigen Zustand der archäologischen Erforschung der nördlichen Balkangebiete fehlt aber noch viel, daß man mit Notwendigkeit den angegebenen Weg und auf ihm nur die Verbreitung der Formen von Nord nach Süd, nicht aber, teilweise oder zur Gänze, die umgekehrte Richtung annehmen dürfte.

Die neolithische Idolplastik Bulgariens schließt sich im Nordwesten an die serbische, im Nordosten an die ukrainische Gruppe an. Ersteres ist der Fall bei einer mit eingeritzten Spiralen und schrägen Mäandern verzierten Tonfigur aus der Station Naklata bei Vidbol, Kreis Vidin (s. die Abb. S. 317, Fig. 4); letzteres bei den aus Bein geschnitzten Figuren aus dem Dorfe Sultan und dem Tumulus Kodja Dermen, Kreis Schumla, wie auch aus dem Tumulus Ratschew bei Jamboli. Diese schematischen Knochenidole (s. die Abb. S. 317, Fig. 1—3) gleichen den tönernen der Moldau usw. in der Gesamtform, wie namentlich auch in den typischen Durchbohrungen an den

[28]) Ann. Brit. School XIV, 333 f., Fig. 10.



Neolithische Tonfiguren vom Priesterhügel bei Brenndorf unweit Kronstadt in Siebenbürgen.

Nach J. Teutsch.

Gesichtsrändern, Schultern und Hüften. In Kodja Dermen fanden sich auch tönerne Tier- und Menschenfiguren von größter Roheit, unter den letzteren eine weibliche von gebückter Stellung mit monstruös übertriebener Gesäßpartie.[29])

Tönerne Sitzfiguren unbestimmten Alters, die sich teils den neolithischen Idolen der serbischen und der ukrainischen Gattung, teils den ostmediterranen Steinfiguren der frühen Bronzezeit anschließen (S. 319, Fig. 1—4), fanden sich in ungenau untersuchten Tumulis bei Philippopel[30]) (Tatar Pazardschik und Papasli). Drei derselben sind klein und von äußerster Roheit; doch erkennt man bei zweien den vierbeinigen Stuhl und die auf den nackten Leib gelegten Hände. Die dritte ist größer (19 cm hoch und 11·6 cm breit) und sitzt auf rundem, hohlem Stuhl: der Kopf ist maskenartig gebildet, die Hände auf den Leib gelegt, die Region der Hüften und Oberschenkel enorm übertrieben. Durch eingestochene Punkte sind die Nasenlöcher und der Mund, durch kleine Warzen die Brüste, durch Ritzlinien die Finger, das Geschlechtsdreieck und die Kniescheiben dargestellt. Andere Ritzlinien erscheinen als geometrische Verzierungen (Tätowierungen?) auf Oberkörper und Oberarmen, besonders in der Körpermitte, eine Doppelspirale auf dem Geschlechtsdreieck, Rauten auf den Glutäen usw. Auf dem Scheitel befindet sich ein tiefes Bohrloch, etwa zum Aufstecken einer Kopfzierde.

Weiter südlich auf der Halbinsel sind am Golf von Volo in Thessalien mehrere neolithische Wohnplätze mit bemalter Keramik und Tonplastik aufgedeckt worden. Sie vertreten eine Kulturgruppe, die südlich mindestens bis nach Böotien, westlich bis Leukas zu reichen scheint. Die bedeutendsten Fundstellen sind Dimini und Sesklo unfern Volo im Nordwesten des Golfes.[31]) Auch hier unterschied Tsuntas zwei Zeitstufen. Die ältere ist rein neolithisch und zeigt noch keine Spur des Spiralornaments. Die jüngere ist steinkupferzeitlich, wofern ihr die kupfernen Beile und Pfriemen angehören, die dicht an den neolithischen Hausmauern gefunden wurden. Hier erscheinen die Spiralverzierung und der schräge Mäander sowohl eingeritzt als in Malerei. Die letztere verwendet Weiß, Rot und Schwarz, technisch und dekorativ (nach H. Schmidt) durchaus in gleicher Weise wie die ältere Vasengattung von Cucuteni. Es scheint somit, daß dieses südliche Vorkommen auf Einflüssen beruht, die von der Donau-Pontusgegend her auf Nordgriechenland gewirkt haben. Die Spiralverzierung mengte sich wie ein fremdes Element einer Stilgattung bei, die fast vorwiegend geradlinige Muster verwendet.

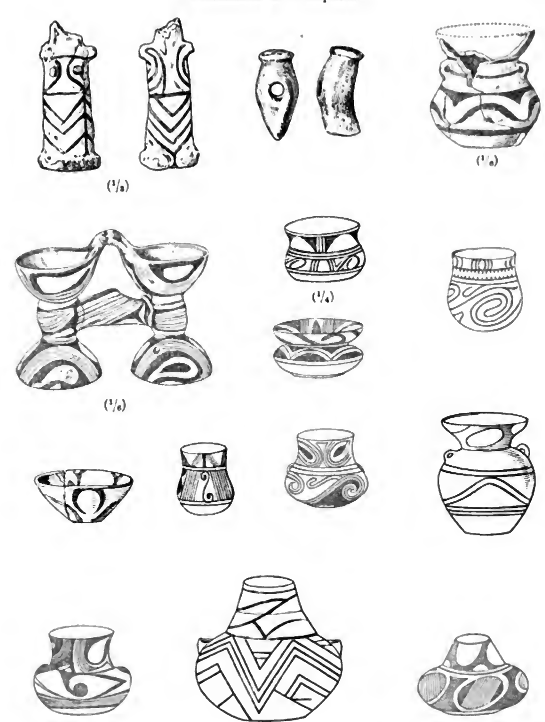
Eine ausführliche Vergleichung der Gefäßformen von Dimini und Sesklo mit solchen aus nördlicheren Gegenden Europas hat G. Wilke angestellt (Spiralkeramik und Gefäßmalerei, 51—62: halbkugelige, sphärische, eiförmige und doppelkonische Typen, Fußschalen, hornförmige Henkel, Löffel aus Ton u. a.). Aus den Übereinstimmungen erkennt man den altertümlichen oder, wenn er so heißen soll, „alteuropäischen" Charakter jener thessalischen Keramik. Aber diese Analogien erstrecken sich auf die verschiedensten Gruppen bis zu den Gebieten des megalithischen Grabbaues in Nordfrankreich und Südschweden; sie bezeugen keine nähere Beziehung Nordgriechenlands zu irgendeiner bestimmten neolithischen Kulturgruppe Europas.

Auch in Sesklo fanden sich tönerne Idolfiguren, teils von rohester Ausführung, stehend, unbemalt (wie Tsuntas, l. c. Taf. XXXV. 7), teils besser

[29]) Naklata: Tschilingiroff, Bull. Soc. arch. Bulg. II, 1911, S. 158, Fig. 8. — Sultan: Sbornik, Sofia XXV, 1910, Taf. I. II. — Ratschew: Bull. cit. II, 1911, S. 81 ff., Fig. 1—4. — Kodja Dermen: R. Popoff, PrZ. IV. 1912, 88—113, Fig. 12—14.

[30]) M. E. Weiser, MAG. II, 137, 185, 225.

[31]) Chr. Tsuntas, Die vorgeschichtlichen Akropolen von Dimini und Sesklo, Athen 1908. Vgl. ZfE. 1911, 597 f.



Bemalte „ukrainische“ Keramik aus Horodnica, Ostgalizien.

Nach W. Przybysławski.

gegliedert, bemalt, sitzend, wie l. c. XXXI. 2 (vgl. S. 309, Fig. 2); die Figur hält ein Kind im Arm, eine Gruppenbildung, die auch in rohen mykenischen Tonfiguren vorkommt, aber dem Norden durchaus fremd geblieben ist. Das Stück stammt aus der jüngeren (äneolithischen) Zeit; die Muster der Körperbemalung erinnern an die Einritzungen der thrakischen Tonfigur

von Tatar-Pazardschik. Das Bruchstück einer Gesichtsurne lieferte Dimini l. c. Fig. 228, Wilke, a. a. O., S. 62, Fig. 94^b, vgl. S. 309, Fig. 3) und Wilke meint, daß auch dafür „nur der Norden als Ausgangspunkt in Betracht komme“, was doch zu bezweifeln ist.

Bei Zerelia in Thessalien erhob man aus einer 6—8 m starken neolithischen Schichte, in der acht aufeinanderfolgende „Ansiedlungen“ unterschieden werden konnten, reichliche keramische Funde, die zum Teil hoch in das 3. Jahrtausend hinaufreichen dürften. Aus den unteren Schichten bis zur sechsten stammen Scherben mit flüchtiger roter Malerei auf weißem Grunde, wie sie außer in Dimini und Sesklo auch bei Lamia, Pharsalus und Chäronea gefunden wurden, demnach eine weitverbreitete ordinäre Gattung vertreten. Sie sind zwar zu klein, um mehr als einzelne Motive erkennen zu lassen; unter diesen befinden sich jedoch solche des Rahmenstils. Die Spirale fehlt; sie erscheint erst in den jüngeren Schichten, und zwar nicht aufgemalt, sondern im Relief.[32])

Die Tonidole von Zerelia sind meist aufrechtstehende weibliche Gestalten von höchst roher Bildung. Um so auffallender ist die Figur eines auf den Boden sitzenden ithyphallischen Mannes mit aufwärts gerichtetem Antlitz in freier, fast naturalistischer Auffassung (vgl. S. 309, Fig. 4).[33]) Wenn auch diese Figur noch neolithisch sein soll, so liegt hier etwas vor, wozu die ganze jüngere Steinzeit, zumal auch in der Donau-Balkanregion, kein Seitenstück darbietet.

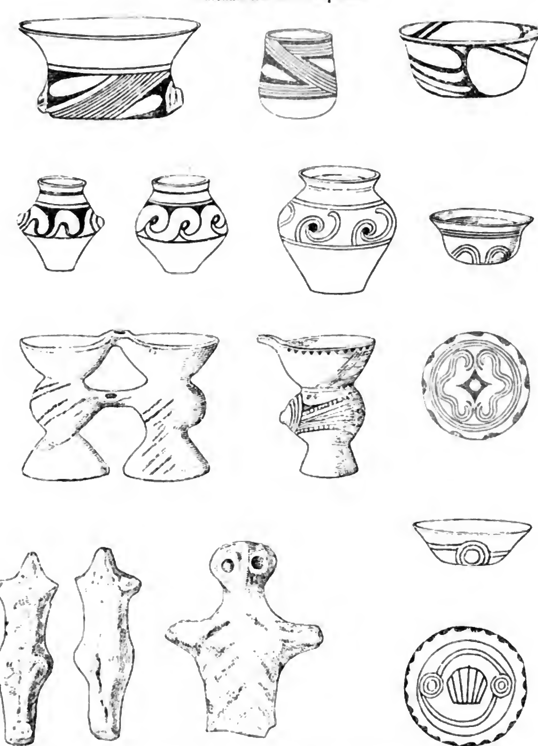
In der obersten, achten Schichte fand sich importierte mykenische Keramik aus der dritten spätminoischen Stufe (gegen 1200 v. Chr.). Auch diese Schichte soll noch neolithisch sein, wie daraus geschlossen wird, daß sie Steinbeile, aber kein Metall enthielt.

Peet, Wace und Thompson gründeten darauf die Ansicht, daß zwischen der neolithischen Bevölkerung Nordgriechenlands und der des ägäischen Kulturkreises lange Zeit keine Beziehungen bestanden hätten. Sie untersuchten die Grundlagen der gegenteiligen Auffassung und fanden keine derselben beweiskräftig. Kreta und das ägäische Kulturgebiet nähmen gegenüber Nordgriechenland, dem Norden der Balkanhalbinsel, Mittel- und Osteuropa eine ebenso gesonderte Stellung ein wie die übrigen Gruppen in jenen anderen Gebieten. Die Versuche, aus diesem ganzen Bereich eine kulturelle Einheit zu bilden, beruhten nur auf allgemeinen Ähnlichkeiten, die zu oberflächlicher Natur seien, um so weittragende Thesen zu stützen. „Dr. Hoernes' suggestion that the differences we have discussed are due to the parallel development of various tribes of the same race, appears at least more reasonable than the unifying theories.“ (Class. Rev. XXII, 1908, p. 238.) In diesen Einheitstheorien wird die südliche oder ägäische Kultur jetzt mit Vorliebe als vom Norden abhängig dargestellt. Die entgegengesetzte Auffassung, in der namentlich die nördlichen Balkangebiete vom Süden abhängig erscheinen, vertritt unter anderen Miloje M. Vassits. In seiner Abhandlung „South-eastern Elements in the prehistoric Civilization of Servia“ (Ann. Brit. School XIV, 319 ff.) betrachtet er besonders die serbischen Funde ausschließlich unter dem Gesichtspunkt fortgesetzter südöstlicher Einflüsse und erklärt sich sowohl gegen die Annahme nördlicher Elemente

---

[32]) Wace, Droop, Thompson, Ann. Brit. School XIV, 197 ff. Die bemalte Keramik Thessaliens ist ausführlich dargestellt von Wace und Thompson, Prehistoric Thessaly, Cambridge 1912. Eine übergroße Zahl bemalter und unbemalter Gefäßgattungen wird da unterschieden, die Zeit der Ansiedlungen um die Mitte des 3. Jahrtausends angesetzt.

[33]) Ann. Brit. School Athens XIV, 1907/8, S. 218, Fig. 18.



Bemalte „ukrainische“ Keramik aus Bilcze Złote, Ostgalizien ($^1/_6$).
Nach G. Ossowski.

im mediterranen Kulturkreis, als gegen unsere Vermutung einer parallelen Entwicklung verschiedener Zweige desselben Stammes in getrennten Wohngebieten. Um diese Auffassung konsequent durchzuführen, muß er die prähistorischen Funde aus Serbien jünger machen, als sie wahrscheinlich sind: eine Operation, zu der sich für die nordischen Altertümer auch Sophus Müller genötigt sah, um eine ähnliche Auffassung in weiterem Umfang vertreten zu können.

Ich selbst möchte jedoch keineswegs ausschließlich die Annahme einer parallelen Entwicklung getrennter, stammverwandter Gruppen — im Sinne der „Elementargedanken" der Ethnologie — vertreten. Es muß doch viel Kulturübertragung stattgefunden haben. Denn jene Teile Europas, die für dessen Urgeschichte hauptsächlich in Betracht kommen, waren nur ein kleiner Komplex und auch außerhalb der Mittelmeerzone nie so unwirtlich und unwegsam, wie sie den Griechen und Römern erschienen und deren geistigen Epigonen, den klassischen Archäologen, noch heute erscheinen. Das dürfte gerade aus der Geschichte des Spiralornaments in der neolithischen und Bronzezeit mit einiger Deutlichkeit hervorgehen. Die oben genannten englischen Archäologen meinen, der Gebrauch der Spiraldekoration sei „allgemein menschlich"; er begegne uns z. B. in Neuseeland, das niemand vom ägäischen Kulturgebiet abhängig machen werde. Er ist jedoch nicht allgemein menschlich, obwohl er natürlich nicht überall, wo das Motiv vorkommt, auf einen einzigen Schöpfungsherd zurückgeführt werden kann. Seine eigentümliche Verbreitung in der jüngeren Steinzeit Europas sowie seine weitere Geschichte in südlichen und nördlichen Gebieten unseres Weltteils muß zu anderen Folgerungen führen, wie denn die richtige Methode zweifellos in der unbeirrten und genauen Beobachtung der beiden Wagschalen besteht, in denen die Beweisgründe für selbständige Kulturschöpfungen und für Kulturübertragungen ihren Platz zu finden haben.

II. Die Gruppen des flächeneinteilenden und des Rahmenstils.

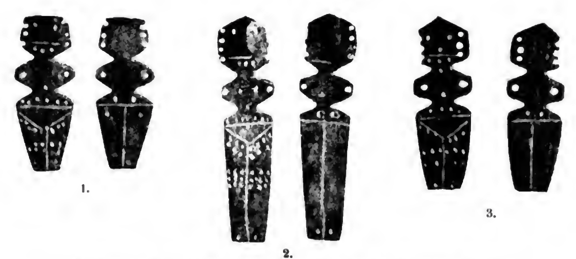
Die nächstfolgenden Typen, die vorzugsweise dem nördlichen Europa angehören und schon im südlichen Mitteleuropa größtenteils fehlen, sind flächeneinteilende Stilgattungen verschiedener Art und geringeren (spätneolithischen) Alters. Flächeneinteilung zu dekorativem Zweck kann auf doppelte Art geschehen, indem man entweder verzierte und unverzierte Teile einer Fläche gegeneinander wirken läßt oder die Fläche in Felder zerlegt, deren jedes für sich auf besondere Weise verziert ist. Beide Arten lassen sich kombinieren. Flächeneinteilend auf die erstere Art (flächenunterscheidend) sind die Schnurkeramik, die Kugelamphoren und die Gefäße vom sogenannten Bernburger Typus. Flächeneinteilend auf die letztere Art sind jene Typen, die wir dem Rahmenstil in engerem Sinne zuschreiben. Eine allgemeine Charakteristik der flächeneinteilenden Stilarten, ihrer Gefäßformen und Ornamente ist bereits oben gegeben (s. S. 265—269). Das Folgende behandelt die zugehörigen einzelnen Stilgattungen, deren räumliche Ausdehnung und zeitliche Stellung.

4. Die nördlichen Stilgattungen.

(Schnurkeramik, Kugelamphoren und Bernburger Typus, nordische Megalithkeramik.)

a) Die Schnurkeramik.

Unter Schnurkeramik versteht man die leitende Tonware einer Kulturgruppe, die sich in mehrfacher Beziehung als geschlossene Einheit zu erkennen gibt. Die Gefäßformen stehen den bisher betrachteten nicht allzu fern, sind aber doch kenntlich andere, nämlich kugelige Töpfe (sogenannte „Amphoren"), mit niederem Halsteil und zwei, vier oder mehreren Henkelösen, hohe, kantig oder rundlich profilierte „Becher" mit schlankem Oberteil, zylindrische Trinkgefäße und flache, öfter kreisrunde als längliche (wannen-



1.—3. Knöcherne Idolfiguren aus dem Dorfe Sultan, Kreis Schumla, Bulgarien.
(Mit Bohrlöchern und Punktverzierung, vom gleichen Typus wie die tönernen „ukrainischen“ Idolfiguren.)
Nach A. Tschilingiroff.



4. Tonfigur aus Vidbol, Kreis Vidin, Bulgarien.
Nach A. Tschilingiroff.

5. Tonfigur aus Tscharschia, Serbien ($^2/_3$).
Nach M. M. Vassits.

Neolithische Bein- und Tonfiguren von der Nordgrenze des Balkangebietes.

förmige) Schalen. Das Charakteristische an diesen Gefäßen ist die Verzierung, und zwar weniger die Technik des Schnurabdruckes oder der intermittierenden, Schnurabdrücke nachbildenden Linien, neben denen auch ununterbrochene Ritzlinien verwendet werden, als vielmehr die Beschränkung des Ornaments auf Hals und Schulter der Gefäße, die tektonische Gliederung des Gefäßkörpers in einen verzierten oberen und einen unverzierten unteren Teil. Die Muster sind überaus einfache, meist geradlinige: horizontale Um-

lauflinien, Zickzack-, Fischgräten- und schraffierte Dreieckbänder („Wolfszähne"). (Vgl. die Abb. S. 277, Fig. 5, 6 und S. 321, Fig. 1—5.) Unter den Nebenfunden erscheinen Kupfer und Bronze nur in Gestalt kleiner Halsschmucksachen: Drahtrollen, Perlen u. dgl., nicht als Waffe oder Werkzeug. Das leitende Steingerät dieser Gruppe ist das fassettierte, d. h. im Durchschnitt kantig geformte Hammerbeil von oft sehr schöner Ausführung, sicher eine Waffe, kein Arbeitswerkzeug. Zur Arbeit dienten undurchbohrte flache Steinklingen. Charakteristische, seltene Ausnahmen bilden die zum Teil sehr großen und schweren Metall- (meist Kupfer-) Äxte S. 321, Fig. 6—10. Steinäxte dieser Form sind in Mitteleuropa viel häufiger am Ende der jüngeren Steinzeit (Böhmen, Ostalpen usw.).

Die Fundorte sind meist Gräber, und zwar Hügelgräber, oft mit rohen Steinkisten, seltener Flachgräber. Sie enthalten mit geringen Ausnahmen unverbrannte, zusammengekrümmt liegende Leichen einer hochgewachsenen, langköpfigen Rasse mit langem, wohlgebildetem Gesicht. In der norddeutschen Tiefebene fand sich Schnurkeramik auch an den Wohn- und Werkstätten von Feuersteinarbeitern. Das Gebiet dieser Keramik erstreckt sich von Westrußland (Ukraine) über Ost- und Westgalizien, die Bukowina, Wolhynien, Podolien, Ost- und Westpreußen, Posen, Pommern, Brandenburg, Sachsen, Thüringen, Mecklenburg, Schleswig-Holstein, Dänemark, Hannover, Holland, Kurhessen, rheinaufwärts bis in die Schweiz, dann über Süddeutschland, Böhmen, Mähren und Schlesien. Es schließt also ganz West- und Südeuropa sowie das südöstliche Mitteleuropa und große Teile Nordeuropas aus. In manchen Ländern deckt es sich mit dem Verbreitungsgebiet der flächenfüllenden Stilgruppen; aber im großen und ganzen liegt es weiter nach Nordosten hin als diese und scheint sich von dort her nach Südwesten ausgedehnt zu haben. Für Südwestdeutschland und die Schweiz leitet man die Schnurkeramik von Thüringen her, während man ihr dort eine weitere, östliche Herkunft zuschreibt. Von Ostdeutschland und den angrenzenden osteuropäischen Ländern soll sie ausgegangen und ihre Besitzer nicht Ackerbauer, sondern nomadische Hirten und Jäger gewesen sein. Daher das Fehlen oder die große Seltenheit schnurkeramischer Wohnstätten. Man besaß noch keine festen Wohnplätze. In Südwestdeutschland finden sich in der Nähe bandkeramischer Stationen häufig Grabhügel mit Schnurkeramik. Hier scheinen Schnurkeramik und Bandkeramik einander zeitlich nahe zu stehen und teilweise zu decken. Aber der Gebrauch schnurkeramischer Grabgefäße währte länger als die Herrschaft der bandkeramischen Stilarten Deutschlands. Nach Schliz wäre der Beginn der Schnurkeramik in Südwestdeutschland nach der Blüte der Hinkelsteinkeramik, ihre Ausbildung ebenda gleichzeitig mit dem Großgartacher und Rössener Stil anzusetzen. Noch viel später fielen die schnurkeramischen Ausläufer nach der Schweiz, nach Böhmen, Schlesien, Holstein. Auch Max Näbe, der die Schnurkeramik für Thüringen und die nordöstlichen Länder einem älteren neolithischen Zeitabschnitt zuschreibt, meint, daß sie sich in manchen Gegenden bis ans Ende der jüngeren Steinzeit behauptet haben könne. Über die Entstehung des flächeneinteilenden Stil-



Weibliche Tonfiguren. 1.—4. aus thrakischen Grabhügeln (1/1), 5. aus der Höhle Wierzchowska Górna bei Krakau (1/2).

prinzips der Schnurkeramik urteilt Näbe richtiger als H. Schmidt, indem er es nicht auf die Nachbildung des menschlichen Hals- und Schulterschmuckes, sondern auf die Umschnürung und Umflechtung des oberen Teiles henkelloser oder nur mit Schnurösen ausgestatteter Tongefäße zurückführt. Das Schnurornament ist in der Tat ursprünglich eine Schnurnachbildung, die ganz anfänglich von selbst, durch unbeabsichtigte Spuren und Abdrücke umgelegter Tragschnüre entstanden sein mag, und woraus sich dann eine keramische Schmucksitte entwickelte.[34])

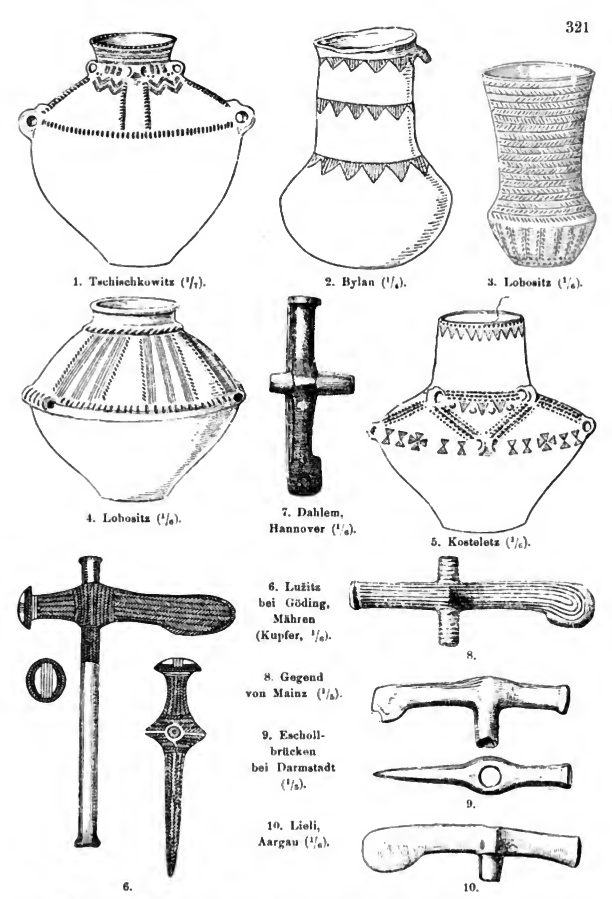
b) Kugelamphoren und Bernburger Typus.

Ein zweiter, mittel- und nordostdeutscher Typus von ähnlicher, aber beschränkterer Verbreitung als die Schnurkeramik sind die Kugelamphoren oder Kugelflaschen,[35]) Tongefäße mit nahezu sphärischem Körper (daher oft ohne Standfläche), hohem, zylindrischem oder nach oben hin verengtem Hals und zwei (oft nicht diametral gestellten) Ösenhenkeln im Winkel zwischen Hals und Körper. Wenn Verzierung vorhanden, ist sie eine streng tektonische oder flächeneinteilende. Den Hals bedecken tief eingeschnittene oder eingestochene, manchmal schnurabdruckförmige Ornamente, nicht in Reihen, sondern netzartig, mit Gittern, Schuppen, Dreiecken, Rauten u. dgl. Vom Halse fällt über die Schulter ein fransenförmiger Behang herab. Weiße Ausfüllung der Muster ist selten. Die Verbreitung dieses Typus ist eine westöstliche von Nordbayern und Nordböhmen, dem Saale- und unteren Elbegebiet über Brandenburg, Mecklenburg, Pommern, Kujavien bis nach Ostgalizien und Westrußland. Die Kugelamphoren finden sich in Flach- und Hügelgräbern, im Saalegebiet vorwiegend in Tumulis mit großen Grabkammern aus Steinplatten, aber auch in einzelnen oder zu Leichenfeldern vereinigten Flachgräbern. An der Ostsee stammen sie mehr aus flachen Steinkistengräbern, im Weichselbecken aus den sogenannten „kujavischen" Gräbern ähnlicher Konstruktion, auch sonst häufig aus Steinkisten. Man pflegte jedem Toten nur je ein Gefäß dieser Art mitzugeben. Die Nebenfunde sind kleine breitnackige, d. h. jungneolithische Feuersteinbeile von nordischem Typus, Knochennadeln, linsenförmige Bernsteinperlen, wie sie auch in der frühen Bronzezeit desselben Gebietes getragen wurden, und Bruchstücke kleiner Kupferschmucksachen. Die Spärlichkeit des Metalls beruht wohl mehr auf der höheren Breite der Zone als auf dem höheren Alter. Indessen sollen die Kugelamphoren nach stratigraphischen Beobachtungen, die man in Thüringen angestellt hat, älter sein als die Schnurkeramik.

Die Beziehungen dieses Typus zu anderen Formen der neolithischen Keramik sind dunkel. In den Ornamenten zeigt sich Verwandtschaft mit

[34]) Vgl. A. Götze, Die Gefäßformen und Ornamente der schnurverzierten neolithischen Keramik, Jena 1891. P. Reinecke, WdZ. XIX, 1900, 223—228. H. Größler, Mannsfelder Blätter, Eisleben 1906, XX, 224—240. A. Schliz, ZfE. 1906, 312—345. Über die schwankenden Meinungen hinsichtlich der Altersstellungen der Schnurkeramik s. oben S. 254, über ihre Herleitung aus dem Westen (statt aus dem Osten) oben S. 256.

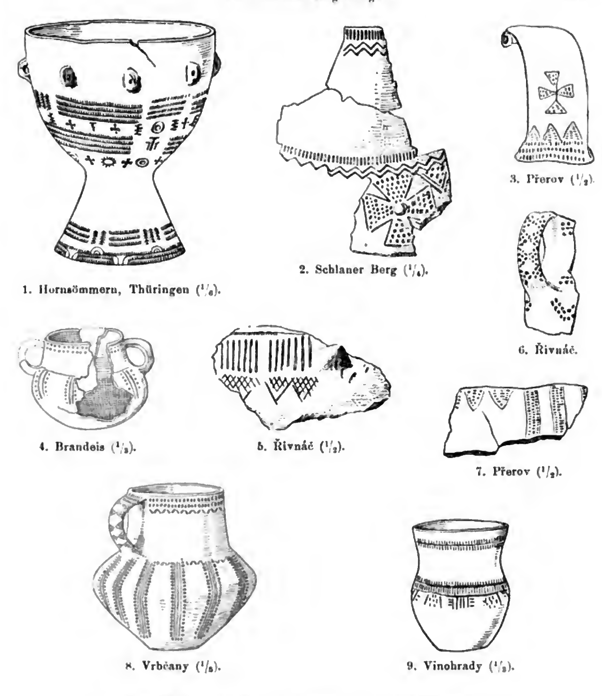
[35]) ZfE. 1900, 154—177. AfA. XXV, 10 ff. WdZ. XIX, 246.



Tongefäße und Metalläxte aus dem Kulturkreis der sogenannten „Schnurkeramik“.

der Schnurkeramik, dem Bernburger Typus und der Megalithkeramik Nordeuropas. Dagegen weist die Form dieser Gefäße ziemlich deutlich nach dem Süden. Es sind die ältesten Vasen mit hohem zylindrischem Hals, im übrigen reine Kugeltöpfe. An ihre Entstehung aus einem kugelförmigen Tongefäß mit aufgeflochtenem Halse (ZfE. II, 348) ist wohl kaum zu denken. Der Typus entstand vermutlich im Süden durch Emporwachsen des niederen, kragenförmigen Halsringes, den die Kugeltöpfe dort früh bekommen haben. Auch fehlt es im Süden nicht an ganz gleichen Formen ähnlichen Alters, die vielleicht schon unter dem Einfluß der Metallarbeit entstanden sind. Denn in den Ländern am östlichen Mittelmeer hatte man, nach dem Zeugnis der Funde aus der zweiten bis fünften Schichte Trojas, schon in prämykenischer Zeit getriebene Gefäße aus Edelmetall und Bronze, die in bemerkenswerter Weise sich teils noch an das alte Kugelgefäß mit Untersatz anschließen, teils von demselben abweichen und darin die Einwirkung der Metalltechnik verraten. Dieses Neue äußert sich namentlich in der H a l s b i l d u n g.

In der neolithischen Keramik Mitteleuropas lassen sich hinsichtlich der Halsbildung drei aufeinanderfolgende Stufen unterscheiden: 1. eine älteste mit meist halslosen Gefäßen (Kugeltöpfen und Fußschalen), 2. eine mittlere mit Halsbildung, aber ohne scharfe Trennung von Hals und Bauch (birnförmige und ähnliche Typen), 3. eine jüngere mit scharf abgesetztem Hals. Im großen und ganzen gehören die Typen der älteren Winkelbandkeramik der ersten, die Formen der Stichbandkeramik und des Rössener Stils der zweiten, die der jüngeren neolithischen Gruppen: Schnurkeramik, ostalpine Pfahlbaukeramik, Kugelamphoren u. a., der dritten Stufe an, wie es ihrer sonst ermittelten Altersstellung entspricht. Vereinzelt erscheinen auch in den Gruppen der ersten Stufe deutliche Halsbildungen und die dritte ist, dem Wesen der Keramik entsprechend, nicht frei von rundlich verschwommenen Profilformen. Aber im allgemeinen zeigt sich die ausgesprochene Neigung zu einer tektonischen Gliederung der Gefäßtypen, wie sie der Metallarbeit entspricht, stufenweise zunehmend schon in der jüngeren Steinzeit der Kulturzone nördlich von den Alpenländern. Dieser Neigung kamen Metallarbeiten oder nach solchen gebildete Tongefäße fremder Herkunft vielleicht schon auf der dritten Stufe, d. h. in der spätneolithischen oder Kupferzeit, entgegen. In dieser Zeit, dem 3. Jahrtausend v. Chr., erscheint das wenigstens durchaus möglich, wenn man erwägt, daß in Ägypten zur Zeit der sechsten Dynastie (gering gerechnet um 2500 v. Chr.) zahlreiche Metallgefäße aus einer guten Bronzemischung (nach A. Mosso mit 9% Zinn) hergestellt wurden. Um dieselbe Zeit oder wenig später erscheinen unter den Pfahlbaufunden aus dem Laibacher Moore kleine Tongefäße von genau derselben Form wie die norddeutschen Kugelamphoren, wenn auch mit anderer Verzierung. Solche Wege zu verfolgen, erscheint geratener, als jede im Norden auftretende Form auf irgend eine gesuchte Art dort neu entstehen zu lassen. In der letzteren Absicht hat man die Kugelamphora zu einer Tochter der norddeutschen Megalithamphora gemacht, statt der umgekehrten Vermutung Raum zu geben, welche die größere Wahrscheinlichkeit besitzt.



1. Hornsömmern, Thüringen (1/6). 2. Schlaner Berg (1/4). 3. Přerov (1/2). 4. Brandeis (1/3). 5. Řivnáč (1/2). 6. Řivnáč. 7. Přerov (1/2). 8. Vrbčany (1/5). 9. Vinohrady (1/3).

Rahmenstilkeramik aus Thüringen (1. Bernburger Typus) und Nordböhmen (2.—9.).

In der Verbreitung der Kugelflaschen glaubte Götze die ersten Spuren einer germanischen Völkerwanderung von Nord nach Süd zu erkennen, Kossinna die Zeugnisse eines Vordringens der baltischen Urindogermanen nach dem Süden, einerseits westlich, saaleaufwärts, andererseits östlich, über Galizien nach Südrußland und Südasien, worauf der Ursprung der Ostindogermanen oder Arier beruhen soll. Da die Megalithamphoren auf dem Bauche, die Kugelamphoren auf dem Hals und der Schulter verziert sind, meinte der letztgenannte, daß die „alte Bauchverzierung“ verkümmert sei, um einer reichen Halsverzierung Platz zu machen. Das sei in Nordbrandenburg geschehen.

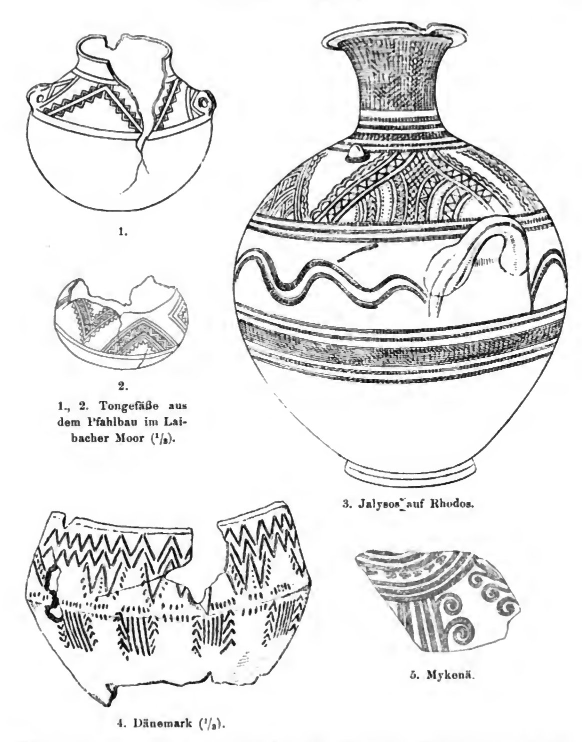
Zusammen mit den Kugelamphoren erscheinen in den Gräbern Brandenburgs Henkelschalen des sogenannten Bernburger Typus, der somit gleichen Alters sein muß, aber eine viel geringere Verbreitung hat als jene ersteren. Ungefähr in der Mitte seines Verbreitungsgebietes, an der unteren Saale, liegt der Fundort, nach dem A. Götze diese Gruppe benannt hat.[36]) Sie umfaßt weitmündige Töpfe, Schalen und Tassen aus feinem Ton. Bemerkenswert sind die saubere Ausführung, die schön geglättete, meist schwarze, seltener rote oder gelbliche Oberfläche und die geradlinigen vertieften Ornamente, unter denen parallele Zickzacklinien und schraffierte Dreiecksbänder weitaus vorherrschen. Der Mundsaum ist zuweilen wellenförmig ausgezackt, was auch in der Keramik des Laibacher Moores vorkommt. Häufig sind große und breite Bandhenkel, wieder eine neue Erscheinung, die vereinzelt auch an Schnurbechern und Glockenbechern auftritt und die man vielleicht erst in Nachbildung von Metallformen aus Ton zu bilden begann. Eine keramische Besonderheit der Bernburger Gruppe bilden große, kelch- oder aufsatzförmige Scheingefäße ohne Boden, die man für Trommeln erklärt hat. (ZfE. 1893, Taf. XIII.) Sicherer als diese Deutung erscheint der typologische Zusammenhang dieser Tongebilde mit den oben wiederholt erwähnten Untersätzen und Pilzgefäßen des zirkummediterranen Kulturgebietes. Jene „Trommeln" haben Schnurösen oder volle, buckelförmige Vorsprünge und unterhalb derselben sowie am Fuß tief eingestochene und weiß ausgefüllte Ornamente, unter denen Kreuze, Zahnräder, konzentrische Kreise und andere Einzelfiguren des Rahmenstils vorkommen. Diese werden natürlich für symbolische Zeichen gehalten. (Vgl. S. 323, Fig. 1.)

Die Fundstellen des Bernburger Typus sind häufig Massengräber in Steinpackungen unter Erdhügeln. Mehrfache Spuren in diesen Gräbern sind auf die Ausübung des Leichenbrandes gedeutet worden. Die Gruppe umfaßt, nicht mehr ganz rein, auch die großen Gräberfelder von Tangermünde und Molkenberg zu beiden Seiten der Elbe im nördlichen Teile der Provinz Sachsen. Die Steinwerkzeuge und die nur in kleinen Bruchstücken vorkommenden Metallsachen sind nicht charakteristisch.

c) Die nordische Megalithkeramik.

In den Megalithgräbern Südskandinaviens und Norddeutschlands — im ersteren Gebiet besonders in den Ganggräbern Dänemarks, im letzteren namentlich in den Ganggräbern und Hünenbetten des Nordwestens, von der Oder bis in die Niederlande — findet sich eine formenreiche Keramik, die ersichtlich mehreren neolithischen Stufen angehört; doch ist es noch nicht gelungen, die letzteren sicher zu unterscheiden. Diese Gattung bildet also keine zeitlich geschlossene Einheit. Da jedoch ihre Hauptfundstellen, die „Ganggräber" oder „Riesenstuben", die vorletzte Stufe der jüngeren Steinzeit des Nordens — nach Montelius die Zeit von ca. 2500 bis um 2100 v. Chr. — einnehmen, wird man wohl nicht irregehen, wenn man sie größtenteils in

[36]) ZfE. V, 1895, 182 ff.; 1900, 264 ff.



1.

2.

1., 2. Tongefäße aus dem Pfahlbau im Laibacher Moor (1/3).

3. Jalysos auf Rhodos.

4. Dänemark (1/3).

5. Mykenä.

Mittel- und nordeuropäische Tongefäße der Stein- und Kupferzeit, verglichen mit griechischen der jüngeren Bronzezeit.

die jüngeren und jüngsten neolithischen Zeiten verlegt. Um 2500 beginnt nach Montelius die Kupferzeit Skandinaviens. Auch in Nordböhmen, wo noch vereinzelte Exemplare dieser Gattung vorkommen, rechnen Buchtela und Niederle diese sowie die Schnurkeramik und die Glockenbecher bereits zur Kupferzeit.

Für ein verhältnismäßig geringes Alter dieser Keramik sprechen sowohl die Gefäßformen als die Technik und die Typik der Ornamente. In all diesen Beziehungen zeigt sie die Merkmale einer vorgeschrittenen Entwicklung aus älteren, einfacheren Formen, die wir in den südlich angrenzenden Ländern Mitteleuropas bereits kennen gelernt haben. Es fehlen dagegen die Techniken und die Typen, die schon in Mitteleuropa verkümmerten und erloschen, so vor allem die Gefäßmalerei und die Spiralmäanderverzierung. Es fehlen ferner die eigentlich keramischen, tektonisch unentwickelten, sphärischen Gefäßformen, und an ihrer Stelle erscheinen solche von vorwiegend eckiger Profilierung und höherer tektonischer Ausbildung.

Die bemerkenswertesten Typen dieser Keramik sind: kleine, weitmündige Becher mit hohem, konisch ausladendem Hals und kantigem oder rundlichem Profil; tiefe Schüsseln mit Bodenranft und vier kleinen, buckelförmigen Handhaben; flaschenförmige „Amphoren" mit hohem, zylindrischem Hals, bauchigem Körper und zwei Henkelösen an der Schulter; „Kragenflaschen" von ähnlicher Bildung, aber mit einer scheibenförmigen Ausladung in der Mitte des meist niederen und engen Halses. Obwohl man diese Typen außerhalb des megalithischen Kulturkreises, wo sie hin und wieder vereinzelt vorkommen, als Einstreuungen nordischer Provenienz leicht erkennt, lassen sich einige von ihnen doch ohne Mühe auf Stammformen aus mitteleuropäischen Kulturkreisen zurückführen: die nordischen „Megalithamphoren" auf die mitteldeutschen Kugelflaschen, die kleinen, weitmündigen Halsbecher auf eine beliebte Form der Michelsberger oder Bodensee-Pfahlbaukeramik, in welcher sie noch stets rundlich profiliert und an der Basis spitz oder sphärisch gebildet ist. (Vgl. S. 199 links unten und S. 253, Fig. 1.)

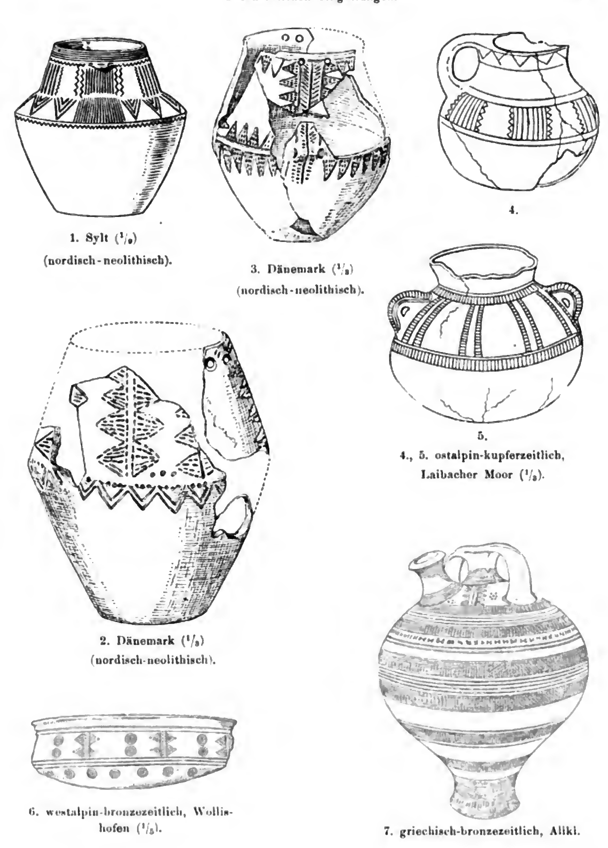
In dieser rheinischen Keramik finden sich auch schon tiefe Schalen mit Bodenranft und vier Ösenhenkeln. Sie erweckt durch den fast völligen Mangel an Ornamenten und durch den primitiven Charakter einiger ihrer Gefäßtypen den Anschein hohen Alters, ist aber nicht wirklich sehr alt, sondern nur in einigen Beziehungen altertümlich. Ihre wahre Zeitstellung verraten eingestreute Typen aus anderen Kulturkreisen („Rössener" und „Schussenrieder" Keramik), das Vorkommen vieler Henkelkrüge und auch schon die Beschaffenheit der Fundstätten als Pfahldörfer und ausgedehnter Wallbauten. Es war daher unrichtig, diese Keramik an den Beginn der neolithischen Stufenreihe zu stellen.[37]) Andere verlegten sie zwischen Schnur- und Bandkeramik oder an den Beginn der Kupferzeit zwischen Schnurkeramik und Glockenbecher.[38]) Da sie im Rheintal bis unterhalb der Stromenge reicht, berührt sich ihr Gebiet mit dem der nordwestdeutschen Megalithkeramik und konnte diese leicht beeinflussen.

Die Übereinstimmungen zwischen der nordwestdeutschen Megalithkeramik und dem Michelsberger Typus behandelte zuletzt W. Bremer, PrZ. V, 422 f., betrachtet jedoch den letzteren als Ausläufer der ersteren, da „uns die Kultur der nordwestdeutschen Megalithgräber bekanntlich als durchaus bodenständig erscheint". Hier wird ebenfalls zugegeben, daß es an einer eigentlichen Chronologie jener nordischen Keramik noch immer vollkommen fehlt. Daher sind auch die auf Grund einiger Scherben versuchten Anknüpfungen nach rückwärts, an die Tongefäße der Litorinaperiode (Kjökkenmöddinger), äußerst gewagt. Auch die Übereinstimmungen zwischen Megalithkeramik und Rössener Typus möchte Bremer auf

---

[37]) WdZ. XIX, 1900, 249 ff.; ZfE. 1912, 225 f. (vgl. oben S. 254).

[38]) Vgl. ZfEV. 1900, 271; AuhV. V, 97; AfA. N. F. VII, 254 ff.



1. Sylt (1/6) (nordisch-neolithisch).

3. Dänemark (1/3) (nordisch-neolithisch).

4.

5.

4., 5. ostalpin-kupferzeitlich, Laibacher Moor (1/3).

2. Dänemark (1/3) (nordisch-neolithisch).

6. westalpin-bronzezeitlich, Wollishofen (1/5).

7. griechisch-bronzezeitlich, Aliki.

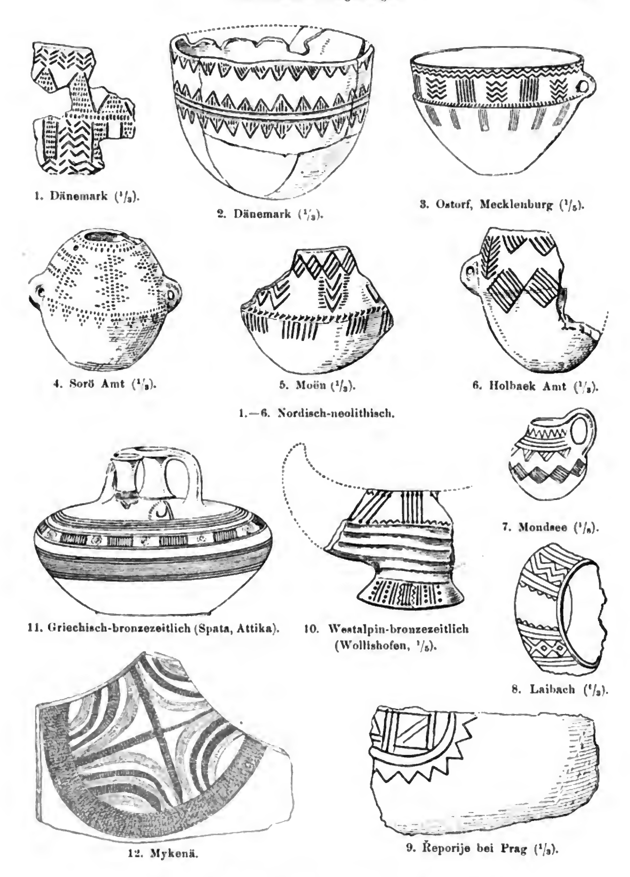
Rahmenstilkeramik mit verwandten Mustern aus Nord-, Mittel- und Südeuropa.

nordischen Einfluß zurückführen. Aber die von ihm für zwingend gehaltenen Gründe sind wenig stichhältig. So soll die wichtigste Gefäßform des Rössener Typus, die Fußvase, die sich vereinzelt auch im Norden findet, dort entstanden sein, weil sich ihre Entwicklung in der Megalithkeramik genau verfolgen lasse. Aber wie? „Die Form ist entstanden aus der einfachen halbkugeligen Schale mit angesetzter Bodenplatte. Die Wände des Kumpens erhöhen sich dann, werden durch vier Knöpfe oder Schnurösen gegliedert und wenn dann die Wände oberhalb der Schnurösen noch etwas eingezogen werden, so ist die direkte Vorstufe zu unserem Niederseester Gefäß und damit zur Rössener Fußvase geschaffen." Das müsse man unbedingt annehmen. Diese glückliche Zuversicht besitzen wir nicht.

Die nordischen Ornamente sind im Tiefstich, häufig im Furchenstich, der in der Winkelbandkeramik Mitteleuropas an dritter und letzter Stelle erscheint, kräftig ausgeführt und mit weißer Masse gefüllt. Sie sind stets flächeneinteilend, entweder in der Art der Schnurkeramik und der Kugelamphoren oder in der Art des Rahmenstils. Doch unterscheidet sich bei der ersteren Art die nordische Keramik von der mitteleuropäischen dadurch, daß sie nicht Hals und Schulter, sondern den Bauch der Gefäße verziert. Bei Formen von so großer Ähnlichkeit wie der Megalithamphora und dem Megalithbecher einerseits, der Kugelamphora und dem schnurkeramischen Becher andererseits, ist dieser Unterschied besonders auffallend. Wie die nordische Ornamentik trotzdem (nach H. Schmidt, ZfE. 1903) eine „Hals- und Schulterdekoration" sein soll, ist unerfindlich. Eine Auswahl der rahmenstilartig verzierten Gefäße ist hier S. 325, Fig. 4, S. 327, Fig. 1—3, S. 329, Fig. 1—6 und S. 331, Fig. 1, 2 abgebildet. Die Herrschaft dieser Zierformen reicht sehr weit in Raum und Zeit. Sie lassen sich bis in die vorgeschrittene Bronzezeit Griechenlands hinein verfolgen. (Vgl. S. 325, Fig. 3, 5; S. 327, Fig. 7; S. 329, Fig. 11, 12 und S. 331, Fig. 7, 8.) Ihr Alter in der jüngeren Steinzeit Nordeuropas kann schon deshalb kein sehr hohes sein. Ihrer Herkunft nach sind sie wohl nicht nordisch, sondern ostmitteleuropäisch und aus dem Gebiet der ostalpinen Pfahlbauten in den Landansiedlungen Slawoniens einerseits nach Nordeuropa, andererseits nach Südeuropa übergangen. (S. die Abb. S. 325, Fig. 1, 2, S. 327, Fig. 4, 5, S. 329, Fig. 7—9 und S. 331, Fig. 3—6.)

Der besondere Charakter der nordischen Megalithkeramik ist unverkennbar, entspricht aber nur ihrer räumlichen Entfernung von den Basislinien der bisher betrachteten Stilgattungen. Eine absolute Sonderstellung, in der sie, frei von allen fremden Einflüssen, nur als gebender Faktor auf andere Gruppen eingewirkt hätte, wird man ihr nicht einräumen können.

C. Schuchhardt bemühte sich dagegen (PrZ. I, 53) darzutun, daß sie anderen Ursprungs sei als die neolithische Keramik des Südens und Südostens. Im Norden habe ein ganz fester, zweckmäßig und gefällig entwickelter Korbflechtstil Form und Verzierungen der ältesten Tongefäße hervorgerufen, während im Süden und Südosten die Gurke und der Kürbis die Typen der neolithischen Töpferei zur Folge gehabt hätten. Den Rössener Typus stellt er zum nordischen Stil und die Schnurkeramik sei aus einer ganz gleichmäßigen Mischung beider Elemente entstanden, wozu südliche Einflüsse die Formen, nordische die Verzierung beigesteuert hätten. Abgesehen vom Spiralornament, liegt jedoch die Textiltechnik der Keramik des Nordens nicht deutlicher zugrunde als der des Südens, so daß jene dualistische Hypothese vom Ursprung der alteuropäischen Keramik wenig Wahrscheinlichkeit besitzt. Eher möchte man den skandinavischen Forschern zustimmen, die auch die formellen



1. Dänemark (1/3).
2. Dänemark (1/3).
3. Ostorf, Mecklenburg (1/5).
4. Sorö Amt (1/3).
5. Moën (1/3).
6. Holbaek Amt (1/3).
1.—6. Nordisch-neolithisch.
7. Mondsee (1/8).
8. Laibach (2/3).
9. Řeporije bei Prag (1/3).
10. Westalpin-bronzezeitlich (Wollishofen, 1/5).
11. Griechisch-bronzezeitlich (Spata, Attika).
12. Mykenä.

Rahmenstilkeramik in Nord-, Mittel- und Südeuropa.

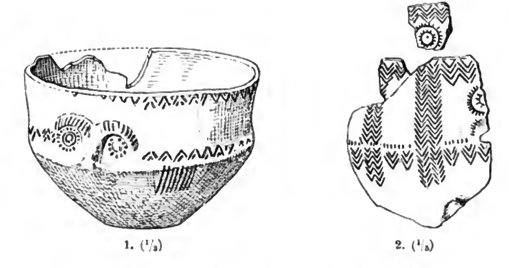
Elemente der nordischen Keramik vom Süden herleiten. Nur dürfte dabei nicht von Rhodus oder Zypern die Rede sein, ehe man Mitteleuropa in Betracht gezogen hat, das auch in der Bronzezeit die Einflüsse des Südens dem Norden vermittelte. Nach Sophus Müller[39]) hätte sich die ornamentale Kunst aus den Mittelmeerländern von Volk zu Volk bis nach Nordeuropa verbreitet. Als Beleg dafür stellte er einen schnurverzierten Becher aus einem dänischen Steinkistengrab (um 2000 v. Chr.) und einen bemalten Henkelbecher aus Rhodus zusammen. (Vgl. oben S. 208, Fig. 3 u. 4.) Montelius bringt die Rautenketten und Schachbrettmuster Schonenscher Tongefäße mit den gleichen Mustern auf zyprischen Vasen in Zusammenhang und meint, ohne Zweifel habe sich dieses Dekorationssystem aus dem östlichen Mittelmeergebiet nach Mitteleuropa und von da nach Dänemark und Südschweden verbreitet.[40]) In beiden Fällen ist die Ähnlichkeit allerdings vorhanden; aber es fehlt der Beweis, daß der Ausgangspunkt dieser Formen gerade am südlichen Ende ihrer zusammenhängenden Verbreitung gesucht werden müsse. Diese allzu einfachen Herleitungen sind daher von vielen Seiten angefochten worden.

In einem Tongefäß aus einer neolithischen Wohngrube der Emilia in Oberitalien[41]) glaubte Montelius (KblA. 1891, 101) die Stammform einer langen Reihe nordischer Gefäße zu erkennen. S. Müller hat gegen die Annahme einer bodenständigen Entwicklung der nordischen Keramik besonders auf die große Kluft hingewiesen, die zwischen den Typen der Kjökkenmöddinger und denen der megalithischen Gräber besteht. In den Küchenabfallshaufen der älteren Steinzeit des Nordens sind die Formen der Tongefäße primitiv, und als Verzierung erscheint höchstens eine Reihe eingestochener Punkte unter dem Rande (Nachahmung einer Tragschnur?). In der jüngeren Phase der nordischen Steinzeit „begegnen uns nunmehr zusammengesetzte Formen mit deutlich gesondertem Ober- und Unterteil, Hals und Bauch, mit Deckeln und Henkeln oder Ösen zum Aufhängen und vor allem mit reicher Ornamentik". Unter den Typen sind bauchige Näpfe mit hohem Hals, Becher, Schüsseln, Flaschen mit langem röhrenförmigem Halse, weitmündige Töpfe und nach oben konisch verengte Hängegefäße. Jede dieser Formen erscheint in mannigfachen Variationen; andere sind nur in wenigen oder einzelnen Exemplaren vertreten. Über die Entwicklung dieser Typen sagt Sophus Müller: „Es kann von vorneherein als sicher betrachtet werden, daß keine der hochentwickelten Formen, die in den Funden aus den ‚Riesenstuben' vorliegen, ihre älteste Gestalt hat, in der sie zuerst der Hand des Töpfers entsprang. Jede von ihnen hat ihre Geschichte gehabt; aber ähnliche Ahnenreihen, wie sie für viele Steingeräte nachgewiesen werden können, fehlen uns noch für die Tongefäße. Zwischen den wenigen Tongefäßen, die wir aus der älteren Steinzeit (des Nordens) kennen, und der ganzen aus den Gräbern stammenden Gruppe liegt ein weiter Sprung, und nur von zukünftigen glücklichen Funden kann man eine Ausfüllung dieser Lücke erwarten." S. Müller nimmt an, daß verschiedene nordische Formen einer weitverzweigten ausländischen Familie angehören. Einige von ihnen kommen in ganz ähnlichen Exemplaren an vielen Stellen West- und Südeuropas vor. „Die Tonflaschen reichen bis Holland, und einige von den Schalen kennen wir aus Mitteldeutschland. Der Ursprung all der verschiedenen Formen darf daher schwerlich im Norden gesucht werden." Die Gefäße sind aus langen, spiralig übereinander gelegten Tonwülsten hergestellt und einfärbig; höchstens ist die schwarze Oberfläche blank geglättet; doch kommen auch miß- und ungleichfärbige Stücke vor. Häufig sind weiße Einlagen in den vertieften Ornamenten. S. Müller hat die dekorativen Elemente der neolithischen Keramik des Nordens (Nord. Altertkde I, S. 158, Fig. 80 f.) zusammengestellt. Sie beruhen auf der geraden Linie und dem in Reihen geordneten Punkte. Es werden einfache oder mehrfache gerade Linien von Punkten, kurzen Querstrichen oder punktgefüllten Dreiecken eingefaßt und dadurch der Übergang zur leeren Fläche vermittelt. Eine Hauptrolle spielt das Zickzackband, das Fischgräten- und Schachbrettmuster, sowie das schräge gestrichelte Band.

[39]) Nord. Altertkde. I, 161 ff.; Urgesch. Europas, S. 60.

[40]) Temps préhist. 47. (S. Reinach als Übersetzer des Buches macht allen Vorbehalt zu dieser Behauptung.)

[41]) BpJ. V, Taf. VI, 3; Madsen, Stenalderen, Taf. XLV, 18.



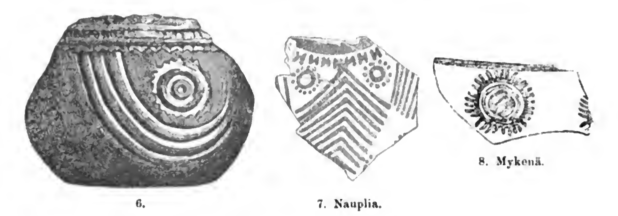
1. (1/3) 2. (1/3)

1., 2. Nordisch-neolithisch (Holbaek Amt, Dänemark).



3. 4. 5.

3.—6. Ostalpin-kupferzeitlich (Mondsee, 1/3).



6. 7. Nauplia. 8. Mykenä.

7., 8. Griechisch-bronzezeitlich.

Rahmenstilkeramik mit „Augen-“ und „Sonnenornament“ aus Nord-, Mittel- und Südeuropa.

Die Ornamentfelder oder der Grund zwischen denselben werden punktiert, schraffiert oder gegittert. „Die Ornamente schließen sich hauptsächlich an die Ränder und Kanten des Gefäßes an, Stellen, die dem Auge und der Hand am nächsten liegen, und die Flächen werden erst dann in die Ornamentierung einbezogen, wenn der Rahmen gelegt ist, wenn Linien, Punktreihen oder Dreiecke unter dem oberen Rande angebracht sind und die vorstehende Kante des Bauches ihr aufwärts gewendetes Ornament erhalten hat.... Um die Verzierung der unteren Partien des Gefäßes gibt man sich keine Mühe; dagegen zieht man auch das Innere des Gefäßes in die Ornamentierung ein, wenn der Mund weit und nach außen gebogen ist. Ein ansprechendes Gleichmaß in der Verteilung, eine anmutige Abwechslung von horizontalen und vertikalen Linien, die gute symmetrische Anordnung machen einen wohltuenden Eindruck, namentlich im Vergleich zu den Bizarrerien, in welche die moderne Keramik so oft verfällt."

Die Ornamente sind oft unter gleichmäßigem Druck der Hand mit einem spitzen Spatel eingeritzt; meist aber bestehen die Linien aus Reihen von Eindrücken, welche durch seichtere Kerben miteinander verbunden sind, und wobei die Hand rhythmisch gehoben und gesenkt wurde. Diese ungleichen Eindrücke dienten besser als gleichmäßig gezogene Linien dazu, die weiße Füllmasse festzuhalten, durch welche die Ornamente hervorgehoben wurden. Ein gezähntes Instrument zur Anbringung von Reihen viereckiger Eindrücke bot der zackige Rand der Herzmuschel *(Cardium edule)*. Auch mit dem Rücken der Schale dieser Muschel wurden Ornamente eingedrückt, und überdies standen geschnitzte Stempel und gedrehte Schnüre als mechanische Hilfsmittel in Verwendung.

Auch hinsichtlich der Ornamente findet es ein so ausgezeichneter Kenner wie Sophus Müller schwer zu sagen, was heimischer Erfindung zuzuschreiben und was vom Ausland übernommen sei. Es erinnert an die mitteldeutsche Schnurkeramik, an die weitverbreitete Anwendung der weißen Füllmasse, ein Gebrauch, der bis nach Spanien und Zypern sowie nach Ägypten reicht. Er findet im wesentlichen die gleichen Ornamente und die gleiche Technik zumal in den östlichen Mittelmeerländern, namentlich auf Zypern, und meint, zweifellos habe sich die ornamentale Kunst aus diesen fernen Gegenden von Volk zu Volk bis nach dem Norden verbreitet.

Die Keramik der Bronzezeit des Nordens steht an Schönheit und Reichtum der Formen und Verzierungen hinter der Megalithkeramik desselben Gebietes weit zurück. Die herrschende Kunstindustrie der älteren Metallzeiten ist nicht mehr die Töpferei, sondern die Arbeit in Bronze.

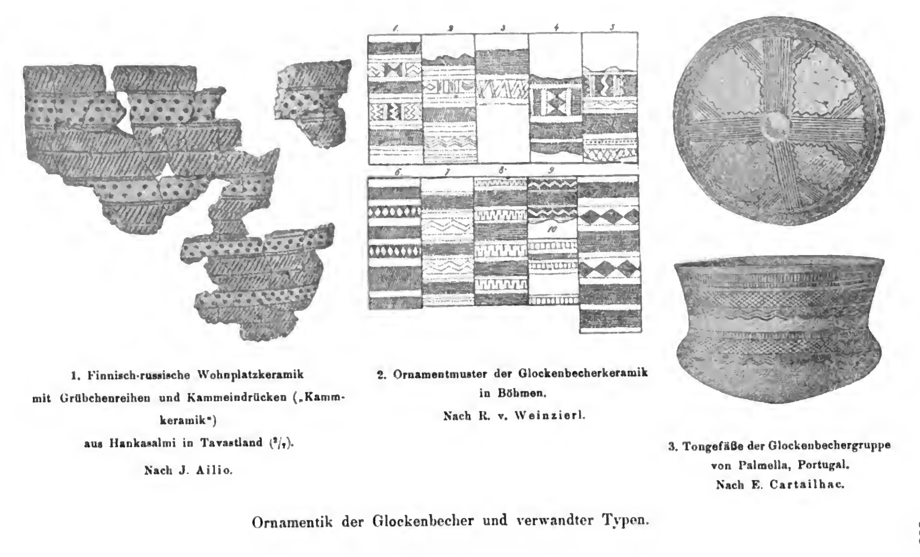
d) Die arktisch-baltische Keramik.

Völlig verschieden von der Dekoration der nordischen Megalithkeramik ist der Zierstil der gleichzeitigen arktisch-baltischen Steinzeit. Die erstere rechnet A. W. Brögger[42]) in Übereinstimmung mit mir zu den Rahmenstilarten; in dem letzteren sieht er dagegen, wie schon O. Almgren andeutete, einen Umlaufstil von ausgesprochen horizontalem Charakter.

Seine häufigsten Muster (vgl. Brögger, l. c. S. 136—159, Fig. 166—203) sind schräge Strichlagen und (aus diesen entstandene) Reihen kurzer Zickzacklinien mit seitwärts gewendeten Winkelspitzen, sowie schräge Gitterbänder. Daneben findet sich das charakteristische Grubenornament, ringförmige Stempeleindrücke und punktierte Flächen. Reichlicher als in Norwegen ist diese Keramik in Finnland vertreten,[43]) ebenso im russischen Baltikum (Gouvernement Nowgorod und Olonetz, sowie in Esthland und Livland). Am Ilmensee fanden sich auch Tongefäße, die mit Tier- und Menschenfiguren in diesem Stil verziert waren (Brögger, l. c. 149 f., Fig. 191 f.). Aus dem vermeintlichen Vorkommen echter Schnurkeramik

[42]) Den Arktiske Stenalder i Norge 1909, S. 93.

[43]) Ailio, Die steinzeitl. Wohnplatzfunde in Finnland I. 1909.



1. Finnisch-russische Wohnplatzkeramik mit Grübchenreihen und Kammeindrücken („Kammkeramik“) aus Hankasalmi in Tavastland ($^{3}/_{7}$).

Nach J. Ailio.

2. Ornamentmuster der Glockenbecherkeramik in Böhmen.

Nach R. v. Weinzierl.

3. Tongefäße der Glockenbechergruppe von Palmella, Portugal.

Nach E. Cartailhac.

Ornamentik der Glockenbecher und verwandter Typen.

am Ladogasee schloß O. Tischler einst auf die Ausdehnung der schnurkeramischen Kultur West- und Ostpreußens über die ostbaltischen und nordrussischen Wohnbezirke der jüngeren Steinzeit. In Wirklichkeit grenzen hier zwei ganz verschiedene Kulturgruppen aneinander.

Eine Art Bandkeramik von mehr südländischem (mitteleuropäischem) Charakter als die arktisch-baltische „Grübchen"- und „Kammkeramik"[44]) erscheint mit sogenannten Bootäxten und Hohlmeißeln in Ostschweden während der zweiten Hälfte der Ganggräberperiode, also noch vor dem Ende der jüngeren Steinzeit. Nach Almgren kam sie zweifellos mit Ackerbau und Viehzucht, die eine Ablösung der bis dahin herrschenden Fischer- und Jägerkultur bewirkten, verdrängte die „Grübchenkeramik" aus Ostschweden und beeinflußte die „Kammkeramik" der großen finnländischen und russischen Wohnplätze. Doch zeigt sich in den reich mit Ornamentzonen bedeckten Tongefäßen der letzteren auch eine deutliche Wirkung des Glockenbecherstils (l. c. S. 29, 31, 33; vgl. S. 333, Fig. 1). Während Brögger die ostschwedische Bandkeramik aus Osteuropa herleitet, sucht Almgren ihren Ursprung im Südwesten und glaubt ihre Ausgangspunkte schon am Beginn der jüngeren Steinzeit des Nordens nachweisen zu können, was nach den hiefür beigebrachten Zeugnissen zweifelhaft erscheint.

5. Die südlichen Stilgattungen der Kupferzeit.

Die Kupferzeit ist, wo sie vorkommt, nichts als die letzte Stufe der jüngeren Steinzeit. Einzelne kleine Schmucksachen aus Kupfer oder Bronze finden sich in mehreren neolithischen Gruppen, die noch nicht einmal dem Ende der jüngeren Steinzeit angehören. Erst der Besitz kupferner Waffen und Werkzeuge, meist Dolche und Beile, kennzeichnet die Zugehörigkeit einer Fundgruppe zur „Kupferzeit", besser gesagt: zur Steinkupferzeit oder äneolithischen Periode. Zwei solche Fundgruppen nehmen in Europa ausgedehnte, zum Teil getrennte Länderräume ein; die der Glockenbecher hat eine mehr westliche und nördliche, die der ostalpinen Pfahlbaukeramik eine mehr östliche und südliche Verbreitung. Die Zeit dieser beiden Typen läßt sich schon annähernd bestimmen. Sie nehmen die zweite Hälfte des 3. Jahrtausends v. Chr. ein. Teilweise mögen ihre Formen noch weiter hinaufreichen, sowie sie in manchen Länderräumen tiefer herabgehen. In England und Skandinavien sind die Glockenbecher jünger als in den Ländern am westlichen Mittelmeer. Im nördlichen Mitteleuropa mögen sie teilweise mit der Schnurkeramik und vielleicht noch mit anderen jungneolithischen Stilarten zusammenfallen. Andererseits deckt sich die Herrschaft der ostalpinen Pfahlbaukeramik in östlichen und südlichen Ländern zeitlich mit den vorgeschrittenen Stadien der siebenbürgischen und der ukrainischen Gruppe bemalter Tongefäße (oben S. 302—310), sowie mit (ihr nahe verwandten) Erscheinungen im ganzen Mittelmeergebiet, die im Osten dem älteren ägäischen Kulturkreis, im Westen der Glockenbechergruppe angehören. Rein chronologisch hätte man also für die Steinkupferzeit in Europa weit mehr große keramische Gattungen zu unterscheiden: im Westen die Glockenbecher, im Norden die Schnurkeramik, im näheren Osten die alpine Pfahlbaukeramik, im ferneren Osten den transsylvanischen und ukrainischen Typus, im Süden die ägäische und die westmittelländische Gruppe, welche beiden letzteren

[44]) Vgl. Almgren, Antikv. Tidskr. XX, 1, S. 28.

sowohl untereinander als mit den vorgenannten Typen in unverkennbarem, aber noch wenig aufgeklärtem Zusammenhang stehen.

Die Prähistoriker Böhmens und Mährens, eines mittleren Gebietes, in dem fast alle spätneolithischen Stilgattungen vertreten sind, unterscheiden in dieser „Übergangszeit“ — wie sie die Kupferzeit benennen — mehrere Typen südlicher und nördlicher Herkunft (s. oben S. 255), darunter eine „Terramarakeramik“, deren Herleitung aus dem Süden keine andere Stütze hat als eine der ansa lunata ähnliche Henkelform. Die übrigen Typen (von Lengyel oder Jordansmühl, von Laibach, der „thüringische“, „megalithische“, schnurkeramische und der Glockenbechertypus) sind tatsächlich vorhanden. Es scheint fraglich, ob die jüngere bemalte Keramik Böhmens und Mährens dieser „Übergangszeit“ angehört, wie Niederle und Buchtela annahmen. J. Palliardi hält sie für älter als die Steinkupferzeit und stellt für diese die nachstehende Zeitfolge auf: 1. Keramik der westalpinen Pfahlbauten der Kupferzeit; 2. Keramik der ostalpinen Pfahlbauten (Laibach, Mondsee); 3. thüringische Keramik, einschließlich der Schnurkeramik; 4. Gruppe der Glockenbecher. Nach dieser Einteilung, die sich auf Grabungen in Südmähren und umfassende Vergleichungen stützt, würde die Schnurkeramik nicht nur überhaupt der Kupferzeit, sondern sogar einem vorgeschrittenen Stadium derselben angehören und eine Mittelstellung zwischen dem Typus der ostalpinen Pfahlbauten und dem der Glockenbecher einnehmen.

G. Wilke, der wiederholt versucht hat, zu festen chronologischen Ansetzungen für einzelne Gruppen der neolithischen Keramik zu gelangen,[45]) stellte folgende Daten auf, die wir hier verzeichnen, ohne ihnen beizupflichten.

Zeiträume	Westliches Mitteleuropa	Donau-Balkangebiet	Mediterrangebiet
3500—3000 v. Chr.	Hinkelstein- Rössener Großgartacher } Typus	Ältere Schichten in der ukrainischen Gruppe, in Serbien (Vinča) u. Thessalien (Dimini etc.).	In Spanien-Portugal mittlere und große Ganggräber.
3000—2500 v. Chr.	?	Spiralmäanderkeramik (sämtliche, auch die bemalte).	Troja I. In Spanien-Portugal Gang- u. Kuppelgräber vom Typus Los Millares und künstliche Grabgrotten (Typ. Palmella).
2500—2000 v. Chr.	Spiralmäanderkeramik in N. u. W. (Mittel- und Westdeutschland, Belgien, Ostfrankreich).	?	Troja II. In Sizilien erste sikulische Periode, in Oberitalien Remedellostufe, in Spanien Por. v. El Argar.

a) Westliche Gattung (Glockenbechertypus).

Die Glockenbecher (Zonenbecher, Branowitzer Typus, vgl. die Abb. S. 199 Mitte unten, S. 275, Fig. 8 und S. 333, Fig. 2),[46]) von O. Tischler

[45]) AfA., N. F. VII, 301 ff. Kulturbeziehungen zwischen Indien, Orient und Europa, 1913, S. 4 f.

[46]) Vgl. ZfEV. 1895, 121; WdZ. XIX, 1900, 228; Déchelette I, 549; Jahresschr. Halle VIII, 1909, 1—86. AuhV. V, 170, 353, 390.

früher mit den schnurkeramischen Bechern als „geschweifte Becher" zusammengefaßt, sind die Leitform einer Kulturgruppe von weiter und eigentümlicher Ausdehnung im südwestlichen, westlichen, mittleren und nördlichen Europa. Die Keramik dieser Gruppe umfaßt außerdem kleine Henkeltöpfe und flache Schalen mit verschieden gestaltetem Fuß und Mundsaum. Sie ist häufig durch schöne gelbe oder rote Färbung und spiegelblanke Polierung der Gefäßwände ausgezeichnet. Die tief eingestochenen oder eingestempelten, weiß gefüllten Ornamente bilden parallele Streifen oder breite Zonen, die entweder mit einerlei Muster oder in rhythmischem Wechsel (metopenartig) mit verschiedenen Mustern gefüllt sind. Diese Verzierung besteht aus Zickzackbändern, schraffierten Dreiecken, liegenden sanduhrförmigen Figuren und anderen, ausnahmslos geradlinigen Motiven. Die Metallfunde aus Glockenbechergräbern sind einfachste kupferne Dolche und Nadeln oder andere kleine Schmucksachen. In Nordfrankreich und Belgien führt diese Fundgruppe noch kein Metall; dagegen erscheint sie mit solchem in Spanien und Portugal, Sizilien, Sardinien, Südfrankreich, Deutschland und Böhmen. Weitere Nebenfunde sind länglich viereckige, an den Ecken durchbohrte Daumenschutzplatten aus Bein, Stein oder Ton für Bogenschützen, steinerne Pfeilspitzen, aber sonst kein charakteristisches Steingerät. Die Fundstellen sind viel seltener Wohnplätze (Sizilien, Schweizer Pfahlbauten) als Gräber: auf Sardinien Grabgrotten, in Oberitalien, dem südöstlichen Spanien und in Mitteleuropa Flachgräber, in Frankreich Dolmen, in England Tumuli (die aber schon der frühen Bronzezeit angehören), die allermeisten mit brandlos bestatteten Leichen. In nordischen Steinkistengräbern der Zeit um 2000 v. Chr. finden sich lokale Nachbildungen der echten Glockenbecher neben Imitationen kupferner Dolche aus geschlagenem Feuerstein und kupferner Hammerbeile aus geschliffenem Diorit. Die Glockenbechergattung fehlt im ganzen östlichen und südöstlichen Europa und ihre Herleitung aus den Ländern am östlichen Mittelmeer ist somit eine kaum haltbare Hypothese. In Österreich geht sie südlich nur bis Mittelmähren (vgl. S. 275, Fig. 8), in Ungarn bis auf die Csepelinsel südlich von Budapest. Trotzdem läßt Montelius (AfA. XXVI, 466) auch diesen Typus aus dem Orient herstammen und sieht in seinem Ornament die Nachahmung gemalter Streifen. Er sei auf zwei Wegen, einem westlichen und einem südlichen, nach Norden gekommen und in einzelnen Exemplaren aus Norddeutschland und Dänemark erkenne man noch deren verschiedene Herkunft; denn sie glichen zum Teil solchen aus England, zum Teil solchen aus Böhmen. Besser sieht man hier wohl vom orientalischen Ursprung ab und schreibt die eigentümliche, so weite und doch nicht allgemeine Verbreitung dieses Typus verschiedenen Kulturbewegungen zu, die im Südwesten ihren Ausgang genommen haben. Man kann teils an die peripherischen Seehandelswege denken, auf denen das Kupfer zuerst Verbreitung fand, teils an Völkerbewegungen im Binnenland, da die Skelette der Glockenbechergräber in Mitteleuropa das bis dahin seltene Merkmal ausgesprochener Kurzköpfigkeit zeigen.[47])

[47]) AfA. 1909, 263; PrZ. IV, 1912, 44.

Die Zeitstellung der Glockenbechergattung ist nicht mehr so strittig wie einst, als sie von verschiedenen Seiten für altneolithisch erklärt wurde, entweder zusammen mit der Schnurkeramik oder als deren unmittelbare Nachfolgerin. In ihrem Gebiet ist sie gegenwärtig ziemlich allgemein als letzte Vorläuferin der Bronzezeit anerkannt, sofern sie nicht, wie in England, die älteste Stufe der letzteren vertritt.[48]) Diese älteste Bronzezeit Englands ist so metallarm, daß man in ihr den typischen Ausdruck einer „Steinbronzezeit" erkannte, wie sie in mehreren Ländern Europas vor dem Anbruch einer wirklichen Metallzeit geherrscht hat. Die englischen Glockenbecher harmonieren in der ornamentalen Technik mit den festländischen, in ihren oft eckig profilierten Formen zugleich mit den Bechern der Schnur- und der Megalithkeramik.

Im nördlichen Mitteleuropa mag die Keramik der Glockenbecher als exotische Gruppe mit der alteinheimischen, größtenteils anders verbreiteten Schnurkeramik zeitlich zusammenfallen. Darauf deuten Befunde in Mähren (Leipnik, Pravěk 1909, 53. 114), wo mitten unter Tumulis mit Schnurkeramik solche mit Glockenbechern angetroffen wurden. In Mähren ist der Glockenbechertypus gut vertreten, so daß man ihn früher nach einem mährischen Fundorte (Branowitz) benannt hat. Die Fundstellen dieses Landes sind flache Hockergräber, Tumuli mit Leichenbrand oder alte Wohnplätze neben Hockergrabfeldern der frühen Bronzezeit. In den Gräbern erscheinen als Nebenfunde polierte Steinwaffen und fein zugeschlagene Flintpfeilspitzen, Dentaliumschmuck, Schleifenringe und Spiralöhrchen aus Kupfer oder zinnarmer Bronze (wie in den ältesten Gräbern der Bronzezeit), kleine Golddrahtspiralen, gelegentlich eine Bronzedolchklinge, häufiger die bekannten Daumenschutzplatten aus Bein oder Stein. Die Glockenbecher sind teils importierte Ware, teils lokale Nachbildungen, erstere stets henkellos, fein gearbeitet, rot oder dunkelbraun mit den typischen, kräftig eingestempelten Ornamenten, die letzteren roh, unverziert, meist mit Henkeln ausgestattet. Der gleiche Unterschied findet sich in Böhmen und Oberungarn.

b) Östliche Gattung (Mondseetypus).

Im Südosten grenzt die Zone der Glockenbecher an ein Gebiet, in dem ihre Gefäßformen und ihre gürtelförmigen Ornamentbänder nicht mehr vorkommen. Die Kupferzeit ist hier durch eine andere Keramik vertreten, die mit der Gattung der Glockenbecher mehrere Züge gemein hat: die glatte Polierung der Gefäßwände und die weiße Füllung der Ornamente, häufig auch die metopenartige Gliederung der letzteren und die Verwendung der gleichen Rahmenstilmuster: Rautenketten, sanduhrförmiger Dreieckspaare usw., neben denen hier auch viele kreisförmige Motive auftreten. Beispiele dieser Keramik bieten die Abbildungen S. 325, Fig. 1, 2, S. 327, Fig. 4, 5, S. 329, Fig. 7—9, S. 331, Fig. 3—6, S. 339, Fig. 7—9, S. 341,

[48]) J. Abercromby, A Study of the bronze age pottery in Great Britain and Ireland, 1912.

Fig. 6, 7, 10, 11, ferner S. 342, 345, 347. Die Gefäße sind Henkelschalen und Henkelkrüge, Schüsseln, Vasen mit zylindrischem Hals und zwei kleinen Schulterhenkeln. Die Funde stammen meist von Ansiedlungsplätzen: Pfahlbauten und bewohnten Anhöhen. Das Steingerät besteht aus beiderseits gewölbten Beilklingen und durchbohrten, geschweiften Hammerbeilen mit gut abgesetztem Knauf am stumpfen Ende. Es ist überall noch viel stärker vertreten als das Metall. Doch fanden sich an einigen Stellen verhältnismäßig zahlreiche Kupfersachen: Beile, Dolche, Angelhaken, Spiralschmuck.

An der Keramik dieser Gattung ist das Fehlen oder die große Seltenheit gerade jener Züge bemerkenswert, welche die Periode des Umlaufstils in demselben Gebiete charakterisieren: der primären Gefäßformen, der Spiraldekoration, der figuralen Tonplastik, sowie der im Südosten sonst so beliebten Vasenmalerei. Spiralen erscheinen nur selten als einzelne Streufiguren; die Stelle der Vasenmalerei vertritt die weiße Einlage auf hellen oder dunklen — gelben, roten, schwarzen — Gefäßwänden. Die figurale Plastik fehlt nicht ganz: denn einige wenige Tonfiguren sind im Laibacher und im Mondsee-Pfahlbau gefunden worden. Ein paar andere stammen vom Hradiško bei Křepitz in Südmähren. Sie sind der Form nach den Frauenfiguren aus Butmir ganz ähnlich, jedoch im Stil der ostalpinen Pfahlbaukeramik verziert. Aber keiner der zahlreichen Wohnplätze ergab eine solche Menge derselben wie z. B. Butmir in Bosnien, Jablanica und Gradac in Serbien, Jaispitz und Boskovtýn in Südmähren. Die matriarchale Gottheit des Feldbaues scheint von der Kunst dieser Zeit vergessen zu sein. Nur weiter im Osten und namentlich im Südosten Europas erhält sie sich auch in der Bildnerei der Kupferzeit und der späteren Perioden kräftig am Leben.

Diese Gattung hat man früher nur als einen provinziellen Typus der Bandkeramik gelten lassen und von anderen Provinzen derselben im Südosten und Nordwesten zeitlich nicht unterscheiden wollen. Götze hat sie jedoch als „Mondseegruppe" von der „reinen Bandkeramik" abgetrennt und erkannt, daß sie jedenfalls jünger sei als diese. Der Name Mondseegruppe ist insofern nicht unzutreffend, als die Pfahlbauten der Ostalpen an dieser Gattung erheblichen Anteil haben. Doch beschränkt sie sich nicht auf diese; außerdem ist gerade die Keramik aus dem Mondsee-Pfahlbau zu derb und roh, um eine Gattung mit so vorzüglichen Arbeiten, wie sie z. B. aus dem Pfahlbau im Laibacher Moor vorliegen, nach ihr zu bezeichnen.

Das zusammenhängende Verbreitungsgebiet der ostalpinen Pfahlbaukeramik reicht in der Richtung der Breitengrade von den transsylvanischen Alpen bis über den Bodensee hinaus, in der Richtung der Längengrade von Triest bis Nordböhmen. Es umfaßt Siebenbürgen, Südungarn, Bosnien, Slawonien, die Ostalpenländer, Niederösterreich, Mähren und Böhmen, Bayern, Württemberg und die Nordschweiz. Volle Übereinstimmung aller Einzelheiten wird man in einem so ausgedehnten Gebiete nicht erwarten. Fehlt sie ja doch schon zwischen Laibach und dem Mondsee, vielleicht auch infolge zeitlicher Unterschiede.

Während der Typus der Glockenbecher hauptsächlich durch Gräberfunde vertreten ist, bestehen die Überreste der Kupferzeit im Gebiet der ostalpinen Pfahlbaukeramik beinahe nur aus Ansiedlungsfunden. Zu den



2.



1. 3.

1.—3. Theresienhöhle im Hirschpark zu Duino bei Monfalcone ($^1/_2$).





4. 5.





4. 5. Höhle von Gabrovizza ($^1/_6$). 6. Čotarjovahöhle ($^1/_3$).

Bandkeramische Fragmente (des Umlaufstils) aus neolithischen Stationen des österreichischen Küstenlandes.





7. Vučedol, Slawonien ($^1/_4$).



8. Mondsee ($^1/_3$).



9. Laibacher Moor ($^1/_3$).

Rahmenstilkeramik der Kupferzeit aus Österreich-Ungarn.

Schwierigkeiten, die sich aus dem diffusen Charakter solcher Funde gewöhnlich ergeben, kommt noch die Seltenheit gut erforschter Stationen im östlichen Mitteleuropa. Fast nur Böhmen und Mähren bilden hier Ausnahmen. In diesen Ländern, wie auch in Bosnien, gestattete die Entdeckung benachbarter älterer und jüngerer neolithischer Wohnstätten Einblick in den Wechsel der Kulturstufen.

In Siebenbürgen lieferten Tordos und Nagy-Enyed Proben der ostalpinen Keramik;[49]) solche aus Bosnien und Slawonien hat Wosinsky[50]) zusammengestellt, wovon manches allerdings schon der Bronzezeit zugehört; das Buch ist überhaupt kein Muster, aber als Stoffsammlung leidlich brauchbar. Nur wenige Fundstellen haben eine halbwegs gründliche Untersuchung erfahren. Eine derselben unweit von Butmir ist der Debelo-brdo, eine umwallte steile Anhöhe am Westende von Sarajevo mit Resten verschiedenen, meist geringeren Alters.[51]) Die älteren Funde stammen nur zu einem kleinen Teil aus der Butmirstufe — einige Topfscherben und Pfeilspitzen — zum größeren Teile aus der Kupferzeit. Typisch sind die knöcherne Daumenschutzplatte eines Bogenschützen, Steinhammerfragmente und besonders die Keramik mit ihren tief eingestochenen Ornamenten, die von Zahnleisten gebildet oder umrahmt werden, den Vierecksfiguren mit Kreuzfüllung, den sanduhrförmig gegeneinandergestellten Dreiecken usw. Diese Funde stammen aus einer anderen Zeit, wohl auch von einer anderen Bevölkerung, als die Fundmassen aus dem in der Ebene liegenden Butmir. Die Höhe war dann, wie viele andere in Bosnien, bis zur Römerzeit kontinuierlich besiedelt und gehörte wohl einem illyrischen Stamm, während Butmir der Standort einer vorillyrischen, vielleicht thrakischen Bevölkerung gewesen sein könnte.

Die slawonischen Fundstätten dieser Keramik bei Vukovar und Essegg (Vučedol und Sarvaš, vgl. S. 339, Fig. 7, S. 341, Fig. 10, 11) sind gleichen Charakters. Doch bietet die Keramik im Ornament manches andere als die bosnische, und zwar im Einklang mit der Ortslage, wieder Zierformen, welche die Laibacher Pfahlbaukeramik kennzeichnen: stehende oder liegende Kreuze, Rhomben, Kreisfiguren mit eingezeichneten Kreuzen, Einfassungen gerader Linien mit kurzen senkrechten Strichen usw. Wegen dieser Übereinstimmungen mit Laibach vgl. Wosinsky, a. a. O. Taf. XVII. XVIII mit Taf. CXLIV. CXLV. Ein dritter Fundort dieser Gegend ist der Varádberg bei Erdöd, Komitat Virovititz in Slawonien. (Vgl. S. 343, Fig. 1.) An tiefen Henkelschalen ist auch der breite Bandhenkel typisch verziert; das Furchenstrichornament besteht aus Sanduhren, Schachbrettern, Rauten, von Zahnleisten umrahmten Vierecksfeldern usw. Besonderheiten der Keramik von Sarvaš bilden verzierte Tonschemel (Kopfstützen? S. 341, Fig. 11) und die Verwendung blauer und roter Inkrustationen an Stelle der gewöhnlich gebrauchten weißen Füllmasse.

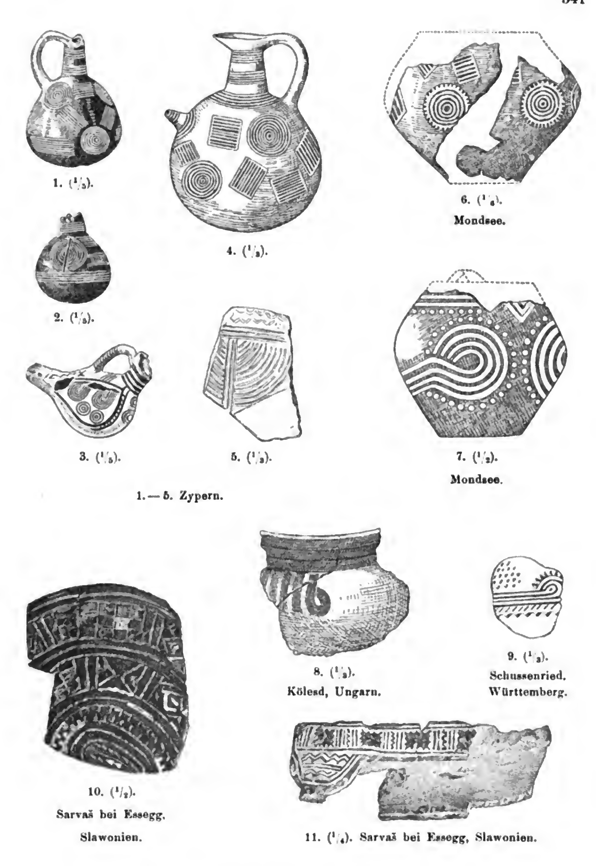
Die Kenntnis der ostalpinen Pfahlbauten der Kupferzeit beruht auf wenigen Fundorten, von denen noch keiner eine genügende, zusammenfassende Publikation erfahren hat: auf der Station von Brunndorf im Laibacher Moor, einigen im Attersee und einer im Mondsee. Sie vertreten zwei verschiedene Ausprägungen des Rahmenstils: eine höhere und feinere im Laibacher Moor, die sich an die Landstationen Slawoniens anschließt, und eine geringere und gröbere (im Salzkammergut). Der Unterschied liegt nicht bloß in der Ausführung der Zierformen, sondern auch im Formenkreise selbst, der in Krain und Slawonien ein wesentlich anderer ist als in Oberösterreich und dem ferneren Westen.

In der Keramik des Attersees und des Mondsees ist vieles plump und unverstanden, z. B. wenn von der typischen Randeinfassung nur einzelne hängende Dreiecke zurückbleiben.

[49]) ZfE. 1913, 441 f., Fig. 14—17.

[50]) Die inkrustierte Keramik der Stein- und Bronzezeit, Taf. XV—XVIII.

[51]) WMBH. IV, 38—72; V, 124—130; VI, 129—138.



Rahmenstilkeramik aus Zypern und Mitteleuropa.

Hier kommen auch noch Spiralen vor, aber sie stehen unverbunden nebeneinander und häufiger ist die konzentrische Kreisfigur. Das seltsame Gemenge der letzteren mit gestrichelten Vierecksfiguren (S. 341, Fig. 6, vgl. Fig. 1 und 4) ist eine Übersetzung des mehrstrichigen Spiralbandes in einen rohen Streufigurenstil, der die Gefäßwand als umrahmte Fläche auffaßt und ohne weitere Gliederung mit einzelnen Füllfiguren besetzt. Auch die bloß eingerollte Spiralschleife (S. 341, Fig. 7—9, vgl. Fig. 3) ist ein verkommener Rest des Spiralbandes. Sie fand sich auch im spätneolithischen Pfahlbau von Schussenried in Württemberg und in der bronzezeitlichen Station von Kölesd in Ungarn. Der Furchenstich ist tief und kräftig ausgeführt, die weiße Füllmasse nicht gespart. Der Kupferreichtum des Mondsee-Pfahlbaues ist bekannt. Doch kommen auf jedes Stückchen Metall hunderte von Steingeräten desselben Fundortes.

Auch im Pfahlbau von Brunndorf bei Laibach fanden sich Kupfersachen — Beile, Messer, Pfriemen — ferner Gußschalen, Schmelztiegel und Gußformen, die eine primitive Metalltechnik bezeugen, wie sie auch am Mondsee geübt wurde. Die keramische Dekoration war erstaunlich formenreich, weit feiner und edler als in der Mondsee-Untergruppe (vgl. S. 343, Fig. 7, S. 345 u. 347). Manchmal ist sie äußerst zart in der Ausführung, bei der gezähnte Rädchen in Verwendung standen, sonst, bei ungleicher Ausführung, doch stets reicher an Motiven und verständnisvoller in den Absichten. Nicht überall war weiße Einlage in den Ornamenten, und nur selten sind die Stichkanäle so breit und tief wie in der anderen Untergruppe. Der Kontrast zwischen Umlauf- und Rahmenstil erscheint am schärfsten bei einer Vergleichung der keramischen Reste von Butmir und von Brunndorf. Von der Spiraldekoration der ersteren ist am letzteren Orte nichts mehr vorhanden, als geschlossene, mit Kreuzen und Sparrenwerk gefüllte Kreisfiguren, die mit ebenso gefüllten Rautenfiguren, den Überresten des schrägen Mäanders, abwechseln. Diese Rudimente haben ein neues, selbständiges Leben gewonnen und sind zu gefälligen, sorgsam gepflegten Einzelfiguren ausgewachsen. Die Eigenart und Schönheit der Tongefäßverzierungen aus dem Laibacher Moor haben von jeher die Bewunderung kundiger Fachmänner hervorgerufen. So fand Otto Tischler, sie seien unbedingt die schönsten, reichsten und mannigfaltigsten unter allen von ähnlichen Niederlassungen herstammenden und E. v. Sacken rühmte mit Recht „die Mannigfaltigkeit der Kombination, die der Phantasie und dem Geschmack der alten Pfahlbaubewohner alle Ehre macht“. „Unter den mehr als dreißig verzierten Gefäßen, die ganz oder in Bruchstücken vorkamen,“ schrieb der Genannte, „finden sich nicht zwei gleiche, kaum ähnliche. . . . Man darf behaupten, daß keine bisher bekannte Fundstelle von Stein- und Knochenwerkzeugen so feine und zart verzierte Gefäße lieferte, die einen so entwickelten Formensinn bekunden, wie der Laibacher Pfahlbau.“

Vom Nordrand der Alpen reicht diese Stilgattung über die Donau hinweg — Funde vom Gemeindeberg bei St. Veit im XIII. Bezirk Wiens — nach Böhmen und Mähren. Der illyrischen Höhenbesiedlung in Bosnien und Slawonien, dem Eindringen der Pfahlbauer in das Salzkammergut und nach Innerkrain entspricht in den Sudetenländern das Vorrücken der spätneolithischen Kultur auf die Anhöhen Mittelböhmens, wo diese ihren Hauptsitz gefunden hat. Die straßenleitende Wirkung der Wasserwege ist dabei nicht zu verkennen: für Südungarn, Slawonien, Bosnien, Krain die der Theiß, Donau, Drau, Save, Bosna usw., für Böhmen namentlich die der Elbe und ihrer größeren Nebenflüsse. In der Nähe dieser letzteren finden sich die meisten Höhenstationen jener Zeit, zum Teil Handels- und Produktionsstätten, wie die ältesten „Burgwälle“ Böhmens: Scharka, Řivnáč, Schlaner Berg u. a.,[52]) mit den Anzeichen dauernder Besiedlung wie in Illyrien. Welcher Unterschied zwischen solchen Plätzen und den neolithischen Höhlen-

[52]) Vgl. Píč, Starožitnosti I, Taf. XL—XLVII u. LXVIII—LXXVI.



1. Varádberg bei Erdöd, Slawonien.

2. Laibacher Moor.

3.

4.

5.

3., 4. Weyeregg (Attersee).

6.

5., 6. Seewalchen (Attersee).

7. Laibacher Moor.

Keramik des ostalpinen Rahmenstils aus Slawonien, Krain und Oberösterreich ($^2/_3$).

Nach Originalen des k. k. Naturhistorischen Hofmuseums in Wien.

stationen bei Brünn, etwa der Vypustek, mit ihren homogenen Einschlüssen! Das erste Metall erscheint in Gestalt kleiner Schmucksachen aus Kupfer oder Bronze; unter dem Steingerät finden sich geschweifte und fassettierte Hammerbeile, daneben viele Hirschhornhämmer wie im Laibacher Moor, hier wie dort Zeugnisse eifrig betriebener Jagd.

Die ostalpine Pfahlbaukeramik vertreten Töpfe und Krüge mit großen Henkeln und weißgefülltem Furchenstichornament. In letzterem finden sich Kreisfiguren mit eingezeichnetem Kreuz- und Sparrenmuster, ganz wie aus Laibach,[53]) „Malteserkreuze", „Sanduhren" und ähnliche Streufiguren des Rahmenstils.[54]) In Řivnáč bei Prag, Homole bei Kuttenberg und auf dem Hrádek bei Časlau, wie auf ähnlichen Plätzen Mährens (Burgberg bei Znaim, Hradiško bei Křepitz) ist diese Furchenstichkeramik die älteste, welche überhaupt vorkommt: ein Beweis, daß diese geräumigen Anhöhen erst in jungneolithischer Zeit besiedelt wurden. An vielen dieser Orte lagen ältere Wohngruben nicht allzuweit entfernt unterhalb der jüngeren Höhenstationen, so in der Čáslauer Ziegelei unfern des Hrádek, in Groß-Maispitz unfern des Znaimer Burgberges, in Ober-Dannewitz unfern des Hradiško von Křepitz und im Dorfe Stiahlawitz bei Pilsen unfern der Anhöhen Bzy und Lopata, deren Bewohner pfahlbauähnliche Holzhütten und Schnurkeramik besaßen, während die tiefen Wohngruben von Stiahlawitz nur bandkeramische Scherben enthielten. Das erinnert an das geschilderte Verhältnis zwischen Butmir und Debelo brdo im Quellbecken der Bosna.

In all diesen Fällen verrät die durchgehende Verschiedenheit der Anlagen und Funde den Unterschied zwischen einer rein neolithischen und einer jüngeren oder Steinkupferzeit. In Mähren kündigt sich der Eintritt der letzteren durch den plötzlichen Verlust der Vasenmalerei und andere Kennzeichen eines Abbruches an: schmalnackige (zum Teil beinahe dicknackige) Steinbeile statt der spitznackigen, Zeugnisse neuer gewerblicher und anderer Tätigkeit, z. B. in Gestalt zahlreicher Spinnwirtel und Steinpfeilspitzen. Es scheint eine neue Bevölkerung ins Land gekommen zu sein. Die äneolithische Periode Mährens zeigt doppelten Anschluß an die Pfahlbauzone der Alpenländer: teils an die westliche Region durch das massenhafte Vorkommen einer älteren und roheren Keramik mit groben Tupfenleisten, teils an die östliche Region durch das Auftreten des „Mondseestils".

Anfangs finden sich Ornamente und weiße Einlagen fast nur auf den feineren Gefäßen. Neu sind Henkelschalen und Krüge mit verzierten Bandhenkeln, an denen man zum Durchziehen einer Tragschnur noch zwei vertikale Durchbohrungen anbrachte. Andere Gefäßformen (Schüsseln, Fußschalen) weisen auf die der bemalten Keramik zurück. Später wird der ausgesprochene Rahmenstil allgemeiner, erscheint aber zuweilen in sinnloser Ausführung, wenn z. B. Felder innen durch Spitzen eingefaßt und dann mit einem leiterähnlichen Motiv vollgekritzelt werden. In dieser Stufe ist auch Schnurkeramik beigemengt sowie andere „thüringische" Formen und Krüge mit der sog. ansa lunata. Das Kupfer ist anfangs spärlich (Pfriemen, kleine Schmucksachen), später etwas häufiger (Beile, Meißel), aber im ganzen noch recht selten. Eigentümliche Flachbeile aus grünem Schiefer mit kantig abgeschrägter Schneide und schön geschweifte durchbohrte Hammerbeile deuten auf Metallnachahmung.

Man erkennt den Rahmenstil auch an Bechern, die ihrer Form nach der Schnurkeramik angehören (Vinohrad, Böhmen, S. 323, Fig. 9) und an Henkelgefäßen der frühen Bronzezeit (aus Řivnáč, Vrbčany, Brandeis, ebenda Fig. 4, 8). Hier zeigt sich deutlich, daß

[53]) Řeporije bei Prag. Pič I, LVII, 12. (Vgl. oben S. 329, Fig. 9.)

[54]) Schlaner Berg, Pierov, Kosteletz, l. c. LXX, 13; IV, 13, 14; XXXVIII, 3. (Vgl. oben S. 323, Fig. 2, 3, 5, 7, S. 321, Fig. 5.)



Tongefäße und Topfscherben des ostalpinen Rahmenstils aus dem Pfahlbau im Laibacher Moor ($^{2}/_{3}$).

Nach Originalen des k. k. Naturhistorischen Hofmuseums in Wien.

die Keramik der Aunjetitzer Stufe mit ihrer übrigens spärlichen Dekoration im Zierstil der ostalpinen Kupferzeit wurzelt. Die Ornamentik der schnurkeramischen Becher und Amphoren Böhmens (vgl. S. 321, Fig. 1—4) ist auch sonst ziemlich verschieden von der in Thüringen herrschenden. Man hat deshalb gemeint, es seien nur wenige Exemplare dieser Gattung im Handel aus Thüringen nach Nordböhmen gekommen und hätten dort eine nachahmende Lokalfabrikation ins Leben gerufen. Dasselbe vermutet Buchtela auch von dem Typus der Glockenbecher, die er zeitlich der Schnurkeramik gleichsetzen möchte.

Weiter nach Westen reicht die ostalpine Pfahlbaukeramik an der oberen Donau und am Oberrhein, in Ober- und Niederbayern, Oberschwaben, Württemberg und nördlich des Bodensees. Nennenswerte Fundstellen sind hier, in Südwestdeutschland, die Wohngruben von Mönchshofen bei Straubing, der Pfahlbau auf der Roseninsel im Starnbergersee, namentlich aber die Pfahlbauten von Schussenried in Württemberg.[55]) Von den Pfahlbauten am Bodensee haben Bodman, Sipplingen, Nußdorf und Maurach typische Stücke geliefert, verschieden von der übrigen jungneolithischen Topfware dieser Seedörfer: Schnurkeramik, Michelsberger Typus und dem vereinzelt vorkommenden Rössener Typus.

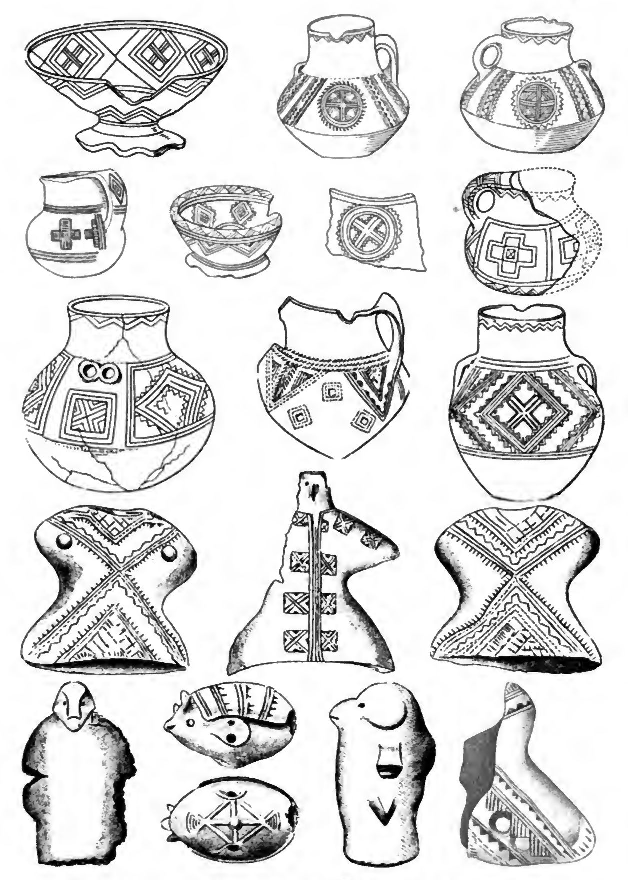
c) Mittelländische Typen.

α) Das westliche Mittelmeergebiet.

In spätneolithischer Zeit bildete Südeuropa mit den übrigen Teilen des Kontinents noch eine geschlossene Einheit von annähernd gleicher Kulturhöhe. Das bezeugen viele Analogien in den geometrischen Stilarten der Kupferzeit. Der Glockenbechertypus ist wahrscheinlich westmittelländischen Ursprungs, der Mondseetypus hat wenigstens reichliche Parallelen in ostmediterranen Gebieten. Wir beginnen eine kurze Überschau mit dem Westen.

Die Kupferzeit der iberischen Halbinsel (ca. 3000—2500) hat reichliche Funde hinterlassen, die meisten in Gräbern (natürlichen und künstlichen Höhlen, Steinkisten und Ganggräbern, unter denen auch Kuppelgräber vorkommen). Unter den Beigaben befinden sich, außer den typischen Glockenbechern, auch bemalte Vasen, Gefäße mit Gesichtsnachbildungen und Andeutungen des weiblichen Geschlechtes, sehr ähnlich den troischen Gesichtsurnen, ferner Alabastergefäße, Kämme und Nadeln aus Elfenbein, sowie steinerne Idole, wieder ähnlich solchen aus dem ägäischen Kreise, endlich Perlen aus Bernstein, Amethyst und dem türkisähnlichen Callaïs. Obwohl von phönikischen Seefahrern für diese Zeit noch nicht die Rede sein kann, scheint es doch, daß ein östlicher Einfluß auf die alte einheimische Kultur gewirkt hat; denn Spanien besaß so reiche Kupfergruben und andere Metallschätze, daß der Besuch der Halbinsel für Seefahrer aus dem Osten ein lockendes Unternehmen sein mußte. Vielleicht hat die erste Einfuhr ausländischer Erzeugnisse die einheimische Kupfergewinnung ins Leben gerufen oder wenigstens gesteigert. Nach anderen wäre die äneolithische Kulturstufe Spanien-Portugals durchaus selbständig, nur zusammenhängend mit der westmittelländischen Inselkultur der Balearen, Sardiniens, Italiens und

[55]) S. die Fundstatistiken WdZ. XIX. 1900, 262 f., Anm. 65 f.



Tongefäße und Tonfiguren aus dem Pfahlbau im Laibacher Moor.

Siziliens, sowie Pantellerias und Maltas. Megalithische und zyklopische Bauformen bilden, neben den Glockenbechern und den Kupfersachen, die gemeinsamen Züge dieser Kulturgruppe. Kupfer und Gold hätten ihre erste Verbreitung über West- und Mitteleuropa von Spanien aus gefunden. In der Tat zeigt die äneolithische Stufe Siziliens, besonders in der Keramik, so nahe Verwandtschaft mit derjenigen Sardiniens und Spaniens, daß außer dem etwaigen ethnischen auch ein Kulturzusammenhang anzunehmen ist, in welchem Spanien vielleicht das voranschreitende, schaffende und gebende Gebiet war.

Die Ornamente iberischer Tongefäße der Glockenbechergruppe zeigen manche auffallende Ähnlichkeit mit dem Zierstil der ostalpinen Pfahlbaukeramik, besonders des Laibacher Moores. So hat z. B. eine tiefe Schüssel aus einer der künstlichen Grabgrotten von Palmella bei Lissabon[56]) (vgl. S. 333, Fig. 3) auf der Unterseite ein kompliziertes Kreismuster mit Kreuz, Sparren und Zickzackeinfassung aller Felder, ganz wie auf troischen Wirteln und Laibacher Gefäßen. Aus denselben Gräbern stammen, außer vielen einfach verzierten Glockenbechern, Bronzespatel gleicher Form, wie in den Attersee-Pfahlbauten.[57]) Die Zeit dieser portugiesischen Grabgrotten sowie der verwandten spanischen Schichten (Gräber von Ciempozuelos bei Madrid usw.) ist die der ersten Stadt von Hissarlik-Troja; sie fällt also in die erste Hälfte des dritten Jahrtausends v. Chr., somit früher als die ostalpinen Pfahlbauten der Kupferzeit, wenn wir diese richtig datieren. Trotz der weiten räumlichen Entfernungen läßt sich an einen Zusammenhang zwischen diesen analogen Erscheinungen der Kupferzeit denken. Zweifelhaft scheint nur, daß dieser nicht anders als im Sinne nordischer Einflüsse auf das Mittelmeergebiet gedeutet werden könne.

An die iberische Halbinsel schließen sich die Inseln des westlichen Mittelmeerbeckens, die Balearen mit ihren Talayots, Sardinien mit seinen Nuraghi und Gigantengräbern, Malta mit seinen megalithischen und unterirdischen Kultbauwerken. Die Kegeltürme Sardiniens reichen mit ihrer ersten Anlage in die Kupferzeit zurück, ebenso manche der künstlichen Grabgrotten dieser Insel. Eine derselben, bei Alghero, enthielt auch den Glockenbecher, Schalen dieser Gruppe fanden sich in der Höhle San Bartolommeo, während andere Funde wieder nach dem östlichen Mittelmeerbecken weisen: Schnabelkannen gleich denen der zweiten Stadt von Troja und Rohkupferbarren von charakteristisch-kretischer Form. Weiter östlich reichen die Glockenbecher nicht über Westsizilien (Palermo) und Oberitalien (Remedellogruppe) hinaus. Aus den Gräbern von Remedello bei Brescia stammt eine silberne Nadel, deren Metall vielleicht aus Spanien kam, während die Form auf eine rohe Nachahmung der zyprischen Schleifennadel hindeutet. Im östlichen Sizilien hatte man während der reinen jüngeren Steinzeit, also vielleicht noch im vierten Jahrtausend eine, namentlich von dem Wohnplatz bei Stentinello, nördlich von Syrakus, bekannte reich und schön verzierte Keramik mit vertieften, weiß ausgefüllten Ornamenten. Technisch erinnert sie an die Rössener Keramik, stilistisch auch an die ostalpine Pfahlbaukeramik. Ihr hohes Alter macht es schwer, sie von einer dieser Gruppen abzuleiten. Die darauffolgende Kupferzeit Ostsiziliens (etwa 3000—2500 v. Chr. oder später) hatte eine zwar bemalte, aber ästhetisch minderwertige Keramik, die be-

[56]) Matériaux XIX, 1885, S. 8 f., Fig. 14—16.

[57]) Cartailhac, Âges préhist. en Espagne etc., 134, Fig. 181 ff.



Keramik aus dem Hypogäum von Hal-Saflieni, Casal Paula, Malta.

Nach N. Tagliaferro.

sonders aus den künstlichen Grabgrotten bei Castelluccio bekannt ist. In diesen Grotten und in der Grotta Lazzaro fanden sich auch mit Buckeln verzierte längliche Beinplatten, ganz ähnlich mehreren Schmuckstücken aus der zweiten Stadt von Troja.[58]) Es ist die Zeit der ersten künstlichen Grabkammern in weichem Felsgestein, die im allgemeinen orientalischem Begräbnisbrauch entsprechen. Alle in Europa vorkommenden Gräber dieser Art sind nach Montelius (a. a. O. 152) durch orientalischen Einfluß zu erklären und „weil solche Gräber orientalischer Form auf Sizilien, Sardinien, Pianosa und auf der Westküste Italiens vorkommen, ist es offenbar, daß der Seeverkehr zwischen diesen Gegenden und den Inseln und Küsten des östlichen Mittelmeeres schon im dritten Jahrtausend v. Chr. von Bedeutung gewesen ist". Diese Ansicht steht in striktem Widerspruch zu der oben angeführten Meinung von der Unabhängigkeit des westmittelländischen Kulturkreises.

Auf Malta und Gozo entdeckte man viele rohe megalithische „Heiligtümer" von seltsamer Grundrißgestalt, zu deren Erklärung, wie Albert Mayr[59]) bemerkt, der Westen mehr als der Osten beiträgt; „insbesondere findet sich der Grundriß der maltesischen Heiligtümer unverkennbar wieder in Grabanlagen und Heiligtümern Sardiniens, der Balearen und der Pyrenäenhalbinsel, deren Typen wohl bis in die frühe Metallzeit zurückgehen". Zu diesen und anderen vorgeschichtlichen Gebäuden zweifelhafter Bestimmung, Wohnstätten und Befestigungen, kam als merkwürdigste Entdeckung das in weichem Kalkstein zweistöckig angelegte Hypogäum von Hal-Sâflieni, zugleich Tempel und Nekropole.[60]) Von den Steinfiguren aus diesen Denkmälern war schon in anderem Zusammenhang (oben S. 210 ff.) die Rede. Die reichlich vorliegende Keramik (vgl. S. 349 u. 351) zeigt teils europäischen, teils außereuropäischen (nordafrikanischen) Charakter, von welchen der letztere vielleicht der Herkunft der Inselbevölkerung, der erstere dagegen nördlichen Einflüssen entspricht, nach Peet (gegen Mayrs Annahme) nicht ägäischen, sondern westmittelländischen.

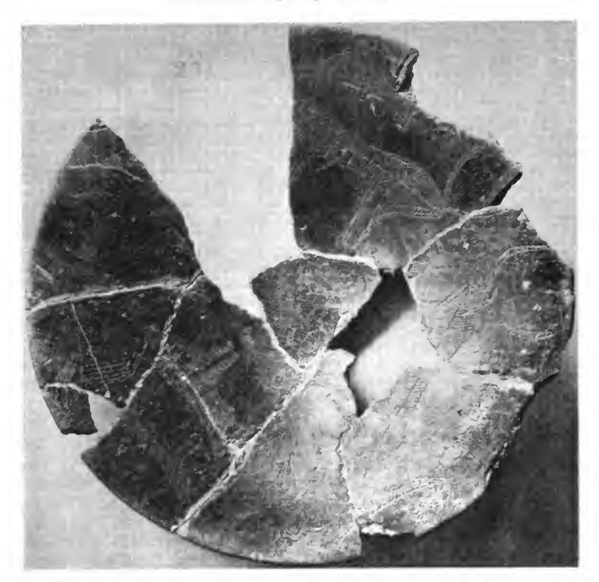
„Die Keramik von Malta," sagt Peet, „gehört einem Typus an, der in Westeuropa stets in Verbindung mit megalithischen Denkmälern und Felsengräbern angetroffen wird und dessen wichtigste Form der von Malta bis England verbreitete Glockenbecher bildet. Ägäischer oder mykenischer Einfluß ist in der Töpferei von Malta einfach nicht vorhanden." Doch sind auch die Übereinstimmungen mit der Glockenbechergruppe mehr allgemeiner Natur als besonders schlagend. Die mit reichlichen und schönen weißen Inkrustationen verzierte Keramik von Bahria (Peet, a. a. O. Taf. XIII f.) hat bronzezeitlichen Charakter und scheint jünger als die von Hal-Sâflieni. Sie liebt den Mäander, Treppen- und andere

---

[58]) Montelius, Die vorklassische Chronologie Italiens, 149, Fig. 335, 336. BPJ. XVIII, 7 f., 22, XXIV, 286.

[59]) Die Insel Malta im Altertum, 1909, S. 35.

[60]) Vgl. T. Zammit, The Hal-Saflieni prehistoric Hypogeum, 1. Report. Malta 1910. — T. Zammit, T. E. Peet, R. N. Bradley, The small objects and the human skulls found in the Hal-Saflieni prehistoric Hypogeum, 2. Report. Malta 1912. — N. Tagliaferro, The prehistoric pottery, found in the Hypogeum at Hal-Saflieni, Liverpool 1910. (Annals of Arch. and Anthr. III.) — T. E. Peet, Contributions to the study of the prehist. period in Malta, Brit. School, Roma, V, 1910, 141.



Dunkelbrauner Tonteller mit eingeritzten Rinderfiguren, 30 cm Durchmesser, aus dem Hypogäum Hal-Sâflieni auf Malta.

Nach N. Tagliaferro.

geradlinige Muster. Die Keramik von Hal-Sâflieni macht dagegen den Eindruck einer neolithischen Handwerksübung, in der neben einfachen, geradlinigen Motiven das Spiralornament, allerdings meist schon stark entstellt, in Einritzung und Malerei die Hauptrolle spielt (vgl. Tagliaferro, a. a. O., Taf. VII—XV). Sehr altertümlich, ganz wie in Butmir, ist die Punktfüllung des Grundes zwischen den Voluten (besonders l. c. Taf. XIII),[61]) während anderes, wie IX, 2, in gleicher Technik jüngere Motive zeigt. Malta war offenbar ein kulturrückständiges Gebiet, dessen metallfreie Schichten noch weit in die Metallzeit

---

[61]) Punktierung des Ornamentes oder des Ornamentgrundes ist ein weitverbreitetes altes Mittel zur Hervorhebung eingeritzter Verzierungen auf Tongefäßen. Sie findet sich fast überall, wo solche Gefäße nicht mit Farben, sondern mit seichten Ritzlinien verziert werden, und es scheint, daß sich die Punktfüllung mittels der Spitze des Instrumentes, das zur Zeichnung diente, dem Zeichner gleichsam von selbst ergab, wenn er den Effekt seiner Arbeit steigern wollte.

anderer Mittelmeervölker hineinreichen; daß sich dabei Anknüpfungen nach mehreren Seiten der Mittelmeerwelt ergeben, entspricht der geographischen Lage des Eilandes.

Ägäische Einflüsse auf Malta möchte man doch nicht so ganz ableugnen wie Peet, der in den Spiralmotiven überall, wo sie auftreten, bodenständige Erfindungen sieht. Diese Motive finden sich unter den ältesten auf Malta nicht nur in der Keramik, sondern auch in einfachen Steinreliefs in der Gigantia und in Hagiar Kim. A. Mayr sagt darüber:[62]) „Paare von Spiralen, zwischen denen ein zungenförmiger Gegenstand angedeutet ist, gleichen den Reliefspiralen auf den Verschlußplatten zweier Gräber von Castelluccio auf Sizilien (BpI. XVIII, 1892, 70, 75, Taf. VI) und vielleicht ist dieses mykenische Motiv auf dem Umweg über Sizilien nach Malta gekommen." (Das wäre kaum ein Umweg.) „Ganz deutlich weisen auch auf ägäische Vorbilder die Spiralenreihen, die sich auf den Blöcken im Vorderraum der Gigantia finden." Er verweist ferner auf die Hängespiralen an einem der monolithen Altäre von Hagiar-Kim, nennt sie zwar mit Unrecht ein pflanzliches Motiv, betont aber mit Recht, daß sie im ägäischen Kulturkreis von der frühen Zykladenzeit an vorkommen und wohl von daher entlehnt sind. Vollkommene Identität der Arbeiten, wie sie nur bei Importstücken bestehen kann, darf man nicht erwarten. Gemalte Spiralverzierung zeigen auch die Decken der Grabkammern im Hypogäum von Hal-Saflieni (vgl. Zammit, 1. Report, S. 10).

Dennoch ist es vielleicht nicht nötig, die Spiralmäander-Dekoration auf Malta aus dem mykenischen Kulturkreis herzuleiten. Denn diese Ornamentik findet sich schon auf Tongefäßen der jüngeren Steinzeit Italiens (aus Hüttengruben des Vibratatales in der Provinz Teramo) und beherrscht noch in der Bronzezeit die Keramik des Grottenpfahlbaues der Pertosa bei Salerno, auch technisch in gleicher Ausführung mit Punktfüllung des Musters oder des Grundes.

β) Das östliche Mittelmeergebiet.

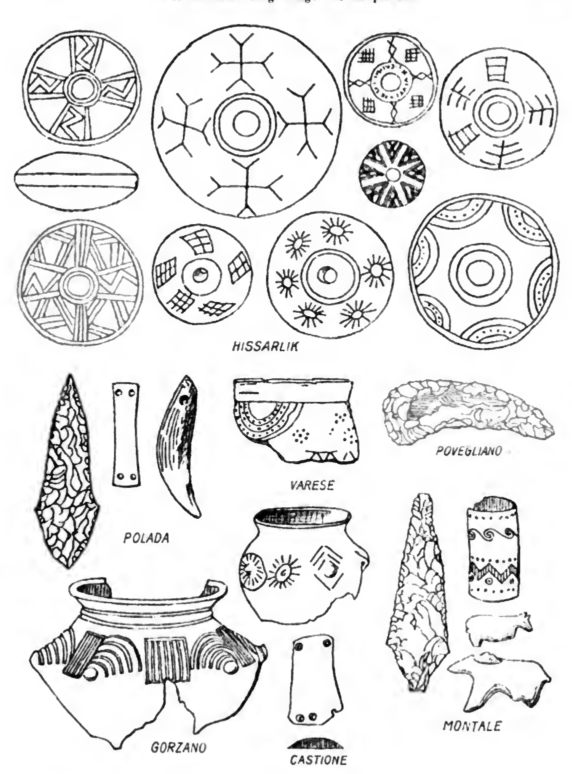
Im östlichen Mittelmeerbecken ist der stilistische Charakter der Kupferzeit hauptsächlich durch die ältesten Funde aus Zypern und Hissarlik-Troja vertreten, und unter diesen fehlt es nicht an schlagenden Übereinstimmungen mit der ostalpinen Pfahlbaukeramik. (Vgl. S. 341, Fig. 1—7.)

Wie schon öfter bemerkt wurde, findet sich ein seltsames Gemisch ausgestreuter konzentrischer Kreisfiguren und liniierter Quadrate völlig identisch auf Henkelflaschen der Kupferbronzezeit Zyperns und auf Krügen aus dem Mondsee-Pfahlbau. Vermutlich entstand dieses Ornament aus der Zerstückung und Auflösung eines mehrreihigen Spiralbandes, wodurch dessen Voluten zu geschlossenen konzentrischen Kreisfiguren, die langgezogenen tangentalen Verbindungsstriche zu quadratisch eingerahmten Strichbündeln umgebildet wurden. Auf einigen zyprischen Henkelkannen ist die Zerstückung des Musters nicht so weit vorgeschritten, sondern besteht noch eine bandförmige Ordnung zwischen Kreisen und Quadraten. Dieses Muster hatte ausgedehnte Verbreitung; es findet sich z. B. auf einem Armringfragment der Bronzezeit aus Mörigen im Bieler See (Déchelette, Manuel II, 1, 265, Fig. 94, 4).[63]) Zypern und der Mondsee liegen zu weit auseinander, als daß man Übertragung des Musters in jenem Zersetzungszustand annehmen könnte. Wahrscheinlich entstand der letztere in beiden Gebieten auf demselben Wege durch die gleiche (in der Schweizer Pfahlbaubronzezeit noch erhaltene) Zwischenform. Auch andere Muster der zyprischen Keramik kehren im Norden wieder: nicht ganz eingerollte, sondern zu Haken umgebogene Voluten, ferner konzentrische Kreise, die durch vertikale Strichbündel mitten geteilt sind. Letzteres ist die Stammform eines bekannten Motivs, das noch in der Freskomalerei und

---

[62]) Die Insel Malta im Altertum, S. 45. Vgl. derselbe, Die vorgeschichtl. Denkmäler von Malta, Abhdl. k. bayr. Akad. d. Wiss. 1901, S. 649, 666.

[63]) Mortillet, Mus. préhst.[2], 1181. Aus dem Armringfragment ist zuletzt ein Messer hergestellt worden.



Bronzezeitfunde spätneolithischen Stils aus Kleinasien und Oberitalien.

(Oben Tonwirtel aus Hissarlik-Troja, nach H. Schliemann — darunter Pfahlbau-, beziehungsweise Terramarafunde aus der Poebene, nach O. Montelius.)

Steinskulptur der Wände mykenischer Paläste und auf gravierten Armringen und anderen Schmucksachen der Bronzezeit Westeuropas vorkommt.[64])

In Troja war die älteste Ansiedlung auf dem Burghügel vielleicht noch rein neolithisch und wahrscheinlich beträchtlich älter als die Kupferzeit Mitteleuropas, da sie zwischen 3000 und 2500 v. Chr. anzusetzen ist. Auch zeigt sie keine bemerkenswerten Ähnlichkeiten mit der Stilgruppe der ostalpinen Pfahlbauten. Dagegen treten solche Ähnlichkeiten von der zweiten Stadt an deutlich hervor. Auf zahlreichen Spinnwirteln finden sich dieselben „Sonnenbilder" und fensterförmigen Zeichen wie auf den Mondseetöpfen, dieselben Sparrenmuster wie auf Tongefäßen aus dem Laibacher Moor. Diese Übereinstimmungen sind schlagend. (Vgl. S. 353 oben.)

Auch auf Kreta verwendete die neolithische Keramik von Knossos schon vor 3000 v. Chr. den Mäander und Motive vom Rahmenstilcharakter der Laibacher Pfahlbaukeramik (vgl. S. 301, Fig. 3).[65]) Wenn dieser Zierstil auf nordischen Einflüssen aus jener Sphäre beruhen sollte, müßten solche schon im vierten Jahrtausend auf Kreta gewirkt haben.

Große Ähnlichkeit besteht ferner zwischen vielen geometrischen Mustern der Laibacher Keramik und des mykenischen Tongeschirrs der Bronzezeit Griechenlands. (Vgl. die Zusammenstellungen S. 325—331.) In beiden Gattungen findet sich dieselbe Einteilung horizontaler Bänder durch vertikale Strichbündel, die Garnierung der Strichbündel mit Zickzackreihen, die Besetzung der Zwischenfelder mit Kreisfiguren, ferner die gleichen Kreisfiguren mit eingezeichnetem Kreuz und schräger Zwickelfüllung, die konzentrischen Kreise mit radialem Strichkranz („Sonnenfiguren"), die viereckigen Füll- oder Streufiguren mit eingezeichnetem Kreuz, Winkelbänder mit eingezeichneten und außen begleitenden Zickzackmustern. Diese Übereinstimmungen sind so schlagend, daß, wenn die bemalten mykenischen Vasen älter wären als die Tongefäße aus dem Laibacher Moor, niemand zweifeln würde, daß ein Auszug aus dem südlichen Formenkreis seinen Weg nach Norden gefunden habe und dort den Pfahlbaubewohnern zugute gekommen sei. Da das chronologische Verhältnis das umgekehrte ist, erscheint diese einfache Annahme unmöglich. Daraus folgt aber nicht, daß jene Muster aus dem Norden stammen müssen, sondern nur, daß sie sich im Süden länger erhalten haben als im Norden. Aus allen Anzeichen, die wir bemerkt haben, läßt sich kaum mehr schließen, als daß der ägäische Kulturkreis in der Kupfer- und frühen Bronzezeit zusammen mit dem nahen Norden eine kulturelle Einheit gebildet hat, aus der er sich erst in der jüngeren Bronzezeit dauernd löste. Eine ähnliche Einheit bildete der mediterrane Westen zusammen mit dem übrigen Westen des Kontinents. Beide Einheiten waren untereinander nahe verwandt und standen ungefähr auf gleicher Höhe. Verbindungen zwischen ihnen gab es im Süden wie im Norden, d. h. zu Wasser wie zu Lande.

[64]) Besonders auf den sogenannten „nierenförmigen" (besser gesagt: steigbügelförmigen) Armringen der Bronzezeit Italiens und Frankreichs. Vgl. die Exemplare aus Aosta bei Mortillet, Mus. préhist., 1069 und Champigny (Aube) bei Déchelette, Manuel II, 1, 310, Fig. 119, 7.

[65]) Journ. Hell. Stud. XXIV, 1903, Taf. IV. 24, 29, 30.

Sechster Teil.

Der Südosten und die Kulturkreise der Bronzezeit.

I. Der ägäische Kulturkreis.

1. Die Vorherrschaft des Südostens.

Die Bronzezeit bringt einen neuen Wechsel der führenden Landschaften. In der älteren Steinzeit war Westeuropa, in der jüngeren Steinzeit Mitteleuropa das Hauptgebiet europäischer Kunst und Kultur. In der Bronzezeit ist es der Süden, genauer der Südosten. Im zweiten Jahrtausend v. Chr. scheidet sich Europa in mehrere Kulturkreise, unter denen der ägäische soweit voransteht, daß die näheren oder ferneren Beziehungen zu ihm für die Verschiedenheiten der übrigen maßgebend werden. Diese übrigen sind: ein westlicher, zu dem schon Italien gehört, ein mittlerer (mit Ungarn und Südskandinavien) und ein östlicher oder osteuropäischer. Die führende Rolle des ägäischen Kulturgebietes erstreckte sich auch über die erste Eisenzeit, aber in etwas anderer Weise. Denn in der Bronzezeit wirkte sie mehr geradewegs von Süd nach Nord: auf den Norden der Balkanhalbinsel, auf das östliche Mitteleuropa und das südliche Skandinavien. In der frühen Eisenzeit dagegen beeinflußte sie vielmehr den Westen und bewirkte zunächst eine Erhebung Italiens, dann auch eine Wiedergeburt des transalpinen Westens.

Die Bronzezeit war für den ganzen Westen der alten Welt ein Zeitalter des Auseinandergehens der geographisch gesonderten Länderräume in Gebiete von verschiedenster Kulturhöhe. Die Abstände und Unterschiede während der jüngeren Steinzeit und der Kupferzeit erscheinen unbeträchtlich neben denen, welche die Bronzezeit hervorgebracht hat. Trotzdem bildet der altweltliche Westen ein gemeinsames Bronzekulturgebiet mit zusammenhängender, wenn auch sehr ungleicher Entwicklung.

Die Hauptmasse des Kontinents bildet erst in der Bronzezeit einen ‚äußeren Kreis" gegenüber dem „inneren Länderkreise" am östlichen Mittelmeere. Geographisch vorgezeichnet ist diese Scheidung, seit Europa seine gegenwärtige Umrißgestalt angenommen hat. Kulturell bleibt sie schon in den vormetallischen Perioden nicht ohne Ausdruck. Doch erst jene Hebung und Annäherung getrennter Länderräume, die durch den Metallbesitz und den Metallverkehr bewirkt wurde, erzeugte im Westen der alten Welt die für das dritte und zweite Jahrtausend v. Chr. charakteristische Abstufung zwischen historischen, „protohistorischen" und rein prähistorischen Kulturgebieten.

Im Orient war die Bronzezeit das älteste geschichtliche Zeitalter mit der ersten hohen Blüte potamischer Kulturen im dritten und zweiten Jahrtausend v. Chr. Im südöstlichen Europa war sie, im zweiten Jahrtausend, das Zeitalter der ersten Thalassokratie, des Überganges der kulturellen Vorherrschaft von den binnenländischen auf die maritimen, mittelländischen Gebiete. Im übrigen Europa war die Bronzezeit in demselben Jahrtausend (im Norden noch 500 Jahre länger) das erste Zeitalter kultureller Abhängigkeit von anderen Ländern. Nicht einfach vom Orient oder von Griechenland, sondern Italiens vom ägäischen Gebiet und vom ostalpin-danubischen Hinterland, — des Westens von Italien und Mitteleuropa, — Mitteleuropas vom ägäischen Kulturkreis, — Nordeuropas anfänglich vom Nordwesten, dann von Mitteleuropa.

Skandinavien war in der frühen Bronzezeit für die Metallzufuhr nicht von Mitteleuropa, sondern von Westeuropa abhängig. Erst zur Zeit der höchsten Kulturblüte Kretas und Ostgriechenlands, in der „spätminoischen" Periode, ca. 1600—1200, gab es an der Grenze des mittleren und des östlichen Europa eine Kulturströmung, einen breiten Austauschgürtel für Handelswaren, der den Süden durch viele Zwischenstationen mit dem Norden verband und im letzteren jenen Umschwung hervorrief, der so plötzlich um 1600 v. Chr. eingetreten ist. Keine solche Landverbindung gab es damals zwischen dem ägäischen Kulturgebiet und dem Nordwesten. Der Seeverkehr und der Zinnhandel ließen die Binnenländer unberührt, und Italien, selbst kunstarm, konnte dem Westen nicht mehr vermitteln, als es eben selber besaß. Das war aber gerade in den nördlichen Landesteilen äußerst wenig, und deshalb mußte der Westen zurückbleiben, während der Norden eine Blütezeit erlebte. So erklären sich die Unterschiede zwischen den Bronzezeitgruppen Europas in erster Linie doch aus den geographischen Verhältnissen und aus der kulturhistorischen Situation der einzelnen Länder des Kontinents im zweiten Jahrtausend v. Chr.

Im weitaus größten Teil Europas setzt die Kunst der Bronze- und ersten Eisenzeit, geringe Ausnahmen abgerechnet, auf verschiedene Weise nur die Wege und Richtungen fort, die schon in der jüngeren Steinzeit derselben Länder angebahnt worden sind. Dies ist nicht das einzige Zeugnis, daß die alten Verhältnisse, die zur Ausbildung dieser Kunstrichtungen geführt haben, fortdauerten. Der Einfluß des Südostens, der aus dem Bereiche dieser alten Formen ausgetreten war und eine neue Bahn beschritten hatte, äußerte sich nur in der niederen stofflichen Kultur und künstlerisch nur in dem Sinne einer ohnedies vorhandenen Neigung, die er stärkte und unterstützte. Seine Spiraldekoration war dem Norden, wo eine solche früher gänzlich gefehlt hatte, willkommen, während seine figurale Kunst und sein Naturalismus in weitestem Kreise völlig wirkungslos blieben. Man kann dafür äußere Ursachen angeben, wie, daß der Export nicht so weit reichte u. dgl., aber die wahren und wirklichen Gründe liegen tiefer. Der Verkehr macht nicht alles. Er richtet sich nach der geistigen Verfassung der Geber und Empfänger und kann Abstände dieser Art mit seinen Mitteln nicht überbrücken.

Im ganzen Formenkreise der außerägäischen Länder herrscht eine gewisse Gleichartigkeit und innere Verwandtschaft der Typen, gleichviel ob diese ausländischen oder einheimischen Ursprungs sind. Es fehlen Pflanzen- und Tierornamente, figurale Szenen, Schrift und Münze, Töpferscheibe, Mahlmühle, größere Metallwerkzeuge, wie Pflugscharen, Schaufeln, Sensen. Erst spät und selten erscheinen als Einfuhrwaren einige Drehscheibengefäße mit Malerei, größere metallene Rüstungsstücke, wie Panzer, Visierhelme, Beinschienen u. dgl. Die Aufnahme fremder Elemente richtete sich ersichtlich weniger nach der Masse des Gebotenen als nach den inneren Gesetzen jener Kultur.

Bronze- und erste Eisenzeit unterscheiden sich in dieser Hinsicht wenig voneinander. Die meisten Hallstattypen entstanden in ihrer Anlage schon während der Bronzezeit. Die ältere Bronzezeit legte den Grund zu den Formen der gewöhnlichen Metallgegenstände: Beil, Dolch, Schwert, Lanze, Fibel usw., die jüngere Bronzezeit entwickelte die Formen weiter und die erste Eisenzeit setzte diesen Prozeß, zum Teil mit neuen technischen Mitteln, in den alten Bahnen fort. Dennoch fehlt es bekanntlich nicht an zeitlichen und räumlichen Verschiedenheiten in dem immerhin langen Zeitraum von ca. 2000—500 v. Chr. Den Anfang dieser Entwicklung bilden einfache Typen aus dem mediterranen Kreise. In so weit voneinander entfernten Gebieten wie Böhmen und Spanien beginnt die Bronzezeit mit den gleichen Formen der niederen materiellen Kultur, mit unverzierten Bronze- und Tongefäßen, die den Einfluß derselben ägäischen Kultursphäre verraten. Der Seeverkehr in der Längsachse des Mittelmeeres und der Landverkehr zwischen Süd und Nord übten die gleichen Wirkungen, und diese erstreckten sich einerseits über Westfrankreich bis zu den britischen Inseln, andererseits über Mitteleuropa nach Skandinavien. Der Seeverkehr drang schneller ins Weite als der Landverkehr; darum erhielt Skandinavien seine ersten Bronzen wahrschein-

lich vom Westen her. Der Landverkehr wirkte tiefer: so wurde Ungarn und in gewissem Maße auch der Norden Hinterländer der Balkanhalbinsel, wie andererseits die keltischen Länder Hinterländer Italiens geworden sind.

2. Troja, Zypern und die ägäischen Inseln.

Die frühe Reife des Orients (s. oben S. 89 ff.) wirkte keineswegs schnell und stark auf die nahen Teile Europas. Diese grenzten ja nicht unmittelbar an jenen, sondern waren von Ägypten durch das Meer, von Mesopotamien durch Land- und Wasserstrecken getrennt. Hauptsächlich aber war die ägäische Welt von Natur eine andere als die des Nil- und des Zweistromlandes. Darum liegt ein so beträchtlicher Zeitabstand zwischen dem Beginn der Geschichte im Orient und in Europa.

Die Bronzezeit im ägäischen Kulturkreis zerfällt in zwei Perioden: die prämykenische und die kretisch-mykenische Zeit. Die erste liegt größtenteils im dritten, die andere im zweiten Jahrtausend v. Chr. Jene hat noch mehr europäisch-prähistorischen, diese nur mehr halb prähistorischen, halb orientalisch-historischen Charakter. Obwohl auf Inseln und an Küsten heimisch, ist die erste mehr eine Festlandkultur, die andere, auf demselben Boden, eine den geographischen Verhältnissen näher angepaßte Insel- und Küstenkultur. Die prämykenische Kulturstufe war eine bereicherte Fortsetzung der neolithischen und äneolithischen Periode, die kretisch-mykenische ein Zeitalter ganz neuer Kulturschöpfungen.

a) Troja und Zypern.

Die prämykenische Kulturstufe ist in Troja, Zypern, auf den Zykladen und auf Kreta reichlich aufgeschlossen. Man unterscheidet zwei Phasen dieser Zeit, eine ältere, charakterisiert durch die Formen der zweiten Stadt von Troja (ca. 2500—2300) und durch die ältesten Gräber auf Zypern und den Hauptinseln der Zykladen, dann eine jüngere („protomykenische") mit den Formen der dritten bis fünften Stadt von Troja. Schon in der zweiten Stadt von T r o j a hatte man gute Zinnbronze, schöne Prunkgefäße und Schmucksachen aus Gold und Silber, Drehscheiben-Tongefäße von mannigfachen Formen (Gesichtsurnen, Schnabelkannen, Deckelbüchsen, Henkelbechern, ring- und tierförmigen Gefäßen usw.), aber mit unbedeutenden Verzierungen, kegel- und knopfförmige Siegel und brett-, oft geigenkastenförmige Steinidole. Das und der Ziegelbau, wie überhaupt die bauliche Anlage der Stadt, erhebt sie hoch über das gleichzeitige (spätneolithische) Kulturniveau der allermeisten Länder Europas. Anderes deutet doch wieder auf einen nahen Zusammenhang mit den Ländern im Norden der Dardanellen und des ägäischen Meeres bis hoch hinauf nach Mitteleuropa, so daß man die ältere prämykenische Kultur Trojas als europäisch-asiatische Mischkultur bezeichnen kann.

Troja liegt nicht auf europäischem Boden, nimmt aber, seiner Lage gemäß, eine Mittelstellung ein zwischen dem ägäischen Kulturkreis und der danubisch-balkanischen Zone

an der Grenze Mittel- und Osteuropas. In den prämykenischen Schichten des Stadthügels ist die bildende Kunst durch Tongefäßornamente, Gesichtsurnen und plastische Idole vertreten. Weder in der keramischen Dekoration, noch in der Idolplastik steht das trojanische Handwerk dieser Zeit auf einer künstlerisch bemerkenswerten Höhe, ja beträchtlich tiefer als die entsprechenden Richtungen in älteren, noch rein neolithischen Wohnplatzschichten Mitteleuropas. Die Gesichtsurnen bilden zwar durch Anzahl und Alter eine Spezialität Trojas; vereinzelt findet sich aber doch auch dieser Typus schon in neolithischen Ansiedlungen Thessaliens und Serbiens (S. 285, Fig. 1; S. 309, Fig. 3), wenngleich nicht auf einer höheren Stufe der Ausbildung, die überhaupt erst in jüngeren Zeiten, z. B. in den Kanopen Etruriens, erreicht wurde.

Die Vorzüge der prämykenischen Kultur Trojas gegenüber der gleichzeitigen auf dem europäischen Festlande sind also wesentlich technischer, nicht künstlerischer Art: die Bronze, der Stein- und Ziegelbau, Drehscheibe und Brennofen, neue fremde Gefäßformen in Ton und Metall u. dgl. Aber es fehlt die Vasenmalerei; die Gefäßornamente sind bloß eingeritzt oder eingetupft und höchst einfach, ja roh, bei geringer und minderwertiger Anwendung des Spiralmotivs. Mit den Idolen (vgl. S. 361, Fig. 1 u. 2) wird man nicht zu streng ins Gericht gehen; es ist auf einer frühen Entwicklungsstufe stehen gebliebene religiöse Bildkunst: länglichrunde Stein- (meist Marmor-) oder Knochenplatten von sehr verschiedener Größe mit zwei seitlichen Einziehungen, welche nicht als Taille, sondern als Trennung des Hauptes vom Rumpfe aufzufassen sind. So bildet der Kopf eine flache Scheibe, die durch einen breiten Steg mit einer zweiten flachen Scheibe, dem Rumpf, zusammenhängt. Manchmal ist der Steg lang,[1]) eine Erinnerung an die enorm langen Hälse vieler altertümlicher Ton- und Steinfiguren; zuweilen trägt er Bänder,[2]) Andeutungen eines Halsschmuckes. Bei mehreren Stücken[3]) besteht kaum ein Größenunterschied zwischen den beiden Scheiben; solche Steine hat Schuchhardt als Garnwickel gedeutet. In anderen Fällen schiebt sich zwischen die obere und die untere Scheibe nach der Halseinziehung ein Paar Armstümpfe ein,[4]) oder es erscheint, wie an zwei knöchernen Exemplaren,[5]) ein mittlerer Teil, der Oberkörper, durch eine zweite Einschnürung von den Hüften getrennt. Mit Recht bemerkt daher Perrot:[6]) „Was man an diesen Stücken erkennt, ist nicht so sehr eine ungeschickte oder untreue Kopie der Wirklichkeit, als ein Zeichen, um den Gedanken an dieselbe zu erwecken. Man würde dieses Zeichen kaum erkennen, wenn nicht in einer Folge von Skizzen, worin sich ein konstanter Fortschritt zeigt, der Typus, den die Bildner vor Augen hatten, deutlicher hervortreten würde.“ Treffend vergleicht er gewisse Idole[7]) mit dem Kasten einer Violine. Andere gleichen dem in der Mitte eingezogenen mykenischen Schild, und diese Ähnlichkeit ist vielleicht minder zufällig. Das Idol kann in diesem Falle eine beschildet gedachte Gottheit vorstellen wollen, statt deren ganzem Körper nur der bedeckende Schild dargestellt ist.

Ebenso roh und andeutungsweise als die Umrisse ist die Innenzeichnung, wo solche überhaupt vorhanden. Sie beschränkt sich auf ein paar derb eingekratzte Linien oder einige schwarze Farbstriche, welche die wenig gegliederten Konturen erklärend unterstützen. Wenn die Gesichtsfläche nicht ganz leer ist hat sie ein Paar punktförmige Augen, deren in der Mitte tief zusammengehende Brauenbogen zugleich die schnabelähnliche Nase bilden.

Tonidole, wenig besser, wenn auch nicht von so typisch gefestigter, rohschematischer Form wie die Steinidole, finden sich ebenfalls von der „ersten Stadt“ an.[8]) Die der „zweiten

---

[1]) „Ilios“, Nr. 197, 202, 209.

[2]) L. c., Nr. 205, 212—216, 996, 1301 (bei Nr. 996 ist das Band punktiert).

[3]) Z. B. Schuchhardt, Schliemanns Ausgrabungen[2], S. 87, Fig. 76.

[4]) Z. B. „Ilios“, Nr. 201. [5]) „Ilios“, Nr. 199, 200.

[6]) Hist. de l'art dans l'ant. VI, S. 737.

[7]) Z. B. „Ilios“, Nr. 197.

[8]) „Ilios“, Nr. 71. Mittelbruchstück mit Armstümpfen, l. c., wahrscheinlich verkehrt abgebildet.

Stadt"[9]) sind ziemlich verschieden geformt. Ein Stück (195 f.) zeigt, obwohl ganz, fast nur den Kopf mit winzigen Armstümpfen, hinten Haare, vorne Augen und Mund, dazwischen eine ungeschickt gezeichnete schnabelförmige Nase. Ein anderes[10]) besteht dagegen aus dem breit ausgeführten und mit eingeschnittenen Andeutungen des Gewandes (Kreuzband über der Brust) verzierten Mittelstück; der Kopf fehlt. Noch aus der „fünften Stadt" und Schliemanns „lydischer Stadt" stammen Tongebilde von der Form der Steinidole[11]) und solche, bei denen der ganze Körper nur ein zipfelförmiges Anhängsel des Kopfes bildet.

Das hier S. 361, Fig. 2 u. 2a als Beispiel abgebildete Stück ist die obere Hälfte einer weiblichen Tonfigur mit schrägem Kreuz auf dem Rumpf, Halsringen, erhobenen Armstümpfen und Andeutung langen Haares auf dem Hinterkopf.[12]) Auch hier bilden Augenbrauen und Nase nur einen winkelförmigen Doppelstrich, wodurch das vermeintliche „Eulengesicht" zustande kam. Die vier Halsringe andeutenden Parallelstriche sitzen zu hoch an Stelle des Mundes und Kinnes der Figur, ganz wie bei gewissen Steinfiguren Frankreichs, ebenso die Brüste, welche als Punkte fast in Schulterhöhe angebracht sind. Das darunter befindliche schräge Kreuz ist vielleicht Andeutung eines Gewandes, dessen Träger sich in der Mitte des Oberkörpers kreuzten.

Einige andere troische Tonidole[13]) stammen bereits aus der mykenischen Schichte, sind aber nicht viel besser als das eben genannte aus der „zweiten Stadt". An den Fragmenten, a. a. O. Fig. 1, 2, hat der flache Kopf die Form einer verbreiterten gerundeten Beilschneide, wobei die spitzen Ecken als Ohren gedacht und einmal auch als solche durchbohrt sind. Das Köpfchen Fig. 1 zeigt die an Reliefiguren des Marne-Departements wiederkehrende Eigentümlichkeit, daß Stirn und Nase (wie auch der untere Gesichtsumriß) erhaben gebildet sind, so daß die erstere oben einen halbmondförmigen Abschnitt des Gesichtes bildet. Das Fragment Fig. 2 ist weit roher; es hat Randeinschnitte als Andeutung der Stirnhaare, ein „Eulengesicht", zwei die Stelle von Mund und Kinn einnehmende Halsringe, darunter einen Streifen, der wie ein Gewandsaum nach unten gekrümmt ist[14]) und zu dem ein von der Mitte abwärts laufender Streifen, wahrscheinlich ebenfalls ein Gewandsaum, gehört. Die Brüste sind abgefallen und nur die gerauhten Stellen, an welchen sie aufgeklebt waren, sichtbar. Die Arme sind horizontal wegstehende Stümpfchen.

Abseits von der Masse der lokalen troischen Erzeugnisse steht die Bleifigur eines nackten Weibes mit langen Ohrgehängen oder Haarflechten, vielen Halsringen, an die Brust gelegten Armen und dreieckigem Schoße,[15]) ein offenbar importiertes Produkt fremder Hände, dessen individuelle Heimat mindestens tiefer in Kleinasien zu suchen ist und dessen Typus weit hinweg nach den Euphratländern weist. (Vgl. die Abb. S. 365, Fig. 7.)

Schon die unterste Kulturschichte von Hissarlik enthält Vorläufer der Gesichtsvasen in Gestalt von Schalenrandstücken mit Augenverzierung.[16]) Das ist primär und fast universell; es findet sich Ähnliches nicht nur in sehr alten Kulturschichten Bosniens (Sobunar bei Sarajevo), sondern auch in der jüngeren Steinzeit des Nordens,[17]) ja sogar

---

[9]) L. c., Nr. 190—196, darunter ein besser ausgeführter Menschenkopf (190) von einem Gefäß. [10]) „Troja", Nr. 70. [11]) „Ilios", 1300, 1412—1414.

[12]) „Ilios", Nr. 193 f.

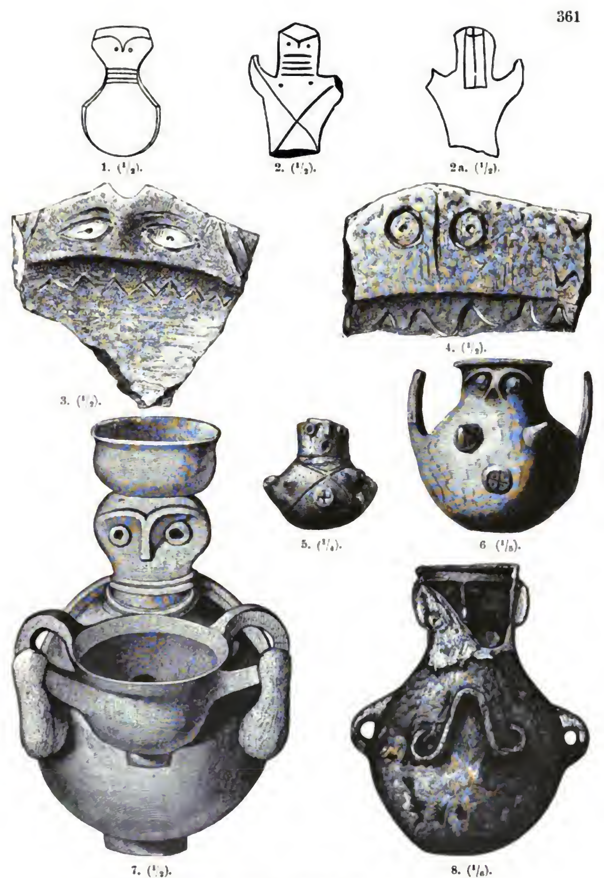
[13]) Schliemann-Dörpfeld, Bericht über die Ausgrabungen in Troja, 1890, Taf. I, Fig. 1—3.

[14]) Nach Analogie dieser Tonfigur wäre auch der dritte eckig gekrümmte Streifen unter den beiden Halsringen eines ähnlichen Steinidols, „Ilios", Nr. 201, als Gewandsaum zu betrachten.

[15]) „Ilios", deutsche Ausg. Nr. 226. Das Hakenkreuz auf demselben und die Einfassung mit Punktreihen sind nach den Aufklärungen, welche v. d. Steinen über diese unechten Details gegeben, in unserer Abbildung S. 365, Fig. 7 weggelassen.

[16] Schliemann, „Troja", Nr. 1, 2, hier S. 361, Fig. 3, 4.

[17]) Undset, Eisen in Nordeuropa, S. 349, Fig. 35, 36. (Vgl. oben S. 208, Fig. 1 u. 2.)



Idole, Augenschalen und Gesichtsurnen aus Hissarlik-Troja (1. aus Stein, 2.—8. aus Ton).

in England.[18]) Diese Augenpaare an Ton- und Steingefäßen sind Abbreviaturen des menschlichen Antlitzes; sie werden aber, wie überhaupt das (in der Südsee, Nordwestamerika und sonst[19]) weitverbreitete Augenornament nicht aus „anerkennenswertem Streben nach Beseelung der toten Form“, d. h. aus ästhetischem Hange, auf Geräte und Gefäße angewendet, sondern als apotropäische Zeichen. Wenn dann bei fortschreitendem Können und Fühlen die Abbreviatur nicht mehr genügt, so entsteht die Gesichtsvase und Ähnliches. In dieser jüngeren Zeit, auf Hissarlik von der „zweiten Stadt“ an, wird das ganze Gefäß als dämonische Gestalt gebildet, unter deren Schutz man den Inhalt des Gefäßes und das Heil seines Besitzers stellt. Wer sollte aber diese dämonische Gestalt sein als die göttliche Stadtherrscherin, die Burggöttin selbst, die weibliche Ahnenfigur des kleinen Stammes, der auf jenem Hügel seine Heiligtümer besaß?

Die troischen Gesichtsvasen oder „Frauenvasen“ (S. 361, Fig. 5—8) sind meist stark bauchige Tongefäße mit hohem Hals. Durch aufgesetzte Klümpchen und Wülstchen, herausgedrückte und emporgepreßte Stellen der Wandung, sind sie zu Bildwerken gestaltet, welche die Menschenfigur mehr andeuten als wiedergeben. Einzelne Exemplare zeigen bloß zwei weibliche Brüste oberhalb der Gefäßmitte, was als Rest dieser ganzen Klasse sich erhält und noch an einem Gefäß aus den mykenischen Schachtgräbern vorkommt. Bei den meisten kommt aber das Gesicht dazu, entweder auf dem Hals oder seltener auf der Seitenwand eines hohen konischen Deckels. Wenn das Gesicht auf dem Halse angebracht war, vervollständigte ein flacher Mützendeckel mit einem Zipfel in der Mitte nach oben hin das Bild. Das Gesicht besteht aus zwei runden Augen mit der Nase dazwischen und zwei Ohren an den Seiten oder bloß aus zwei Augen und Ohren oder aus zwei Augen mit den zur Nase schnabelförmig sich vereinigenden Brauenbogen. Der Mund fehlt fast regelmäßig, einmal besteht er in zwei konzentrischen Kreisen oder einem kreisförmigen Wulst. Zuweilen erscheinen Halsringe. Die Arme sind seltener naturgetreu gebildet und auf den Bauch gelegt oder zum Halten eines kleineren Gefäßes verwendet, als schematisch geformt zu emporstehenden oder ösenförmigen Henkeln. Die ersteren erinnern an die typische Haltung gewisser mykenischer Terracotten, aber auch des Idols S. 361, Fig. 2. Die Brüste fehlen selten. Die oft vorkommende, etwas unterhalb der Bauchmitte sitzende Scheibe (S. 361, Fig. 5, 6) bezeichnet den Nabel oder die Vulva. Auf dieser Scheibe sind zuweilen Zeichen eingeritzt, mit denen wir uns an anderer Stelle beschäftigen wollen. An Stelle der Brüste erscheint nicht selten eine kurze Reliefwellenlinie (S. 361, Fig. 8), in der wir ebenfalls eine Art von piktographischen Zeichen zu erkennen glauben. Das schräge Kreuz über dem Bauch einer solchen Urne (S. 361, Fig. 5) hat seine Analogie an dem Idol S. 361, Fig. 2.

Für die Bedeutung dieser Gefäße ist es wichtig, zu bemerken, daß dieselben zuweilen nicht nur überhaupt als Frauen, sondern speziell als gefäßtragende Frauen gestaltet sind, welche entweder auf dem Kopfe oder in den gesenkten Händen oder an beiden Stellen kleinere Tongefäße tragen. Das Tongefäß, weiterhin das Gefäß überhaupt, ist ein altes, sehr bezeichnendes Attribut der Frau, welches ihr in diesem Falle substituiert und überdies noch beigegeben wird. Es ist eines der primären Arbeitsgeräte der Wasser holenden, Früchte einsammelnden, kochenden Hausgenossin des Mannes, deshalb dann ein Symbol der weiblichen Gottheit. Es kommt auch noch vor, daß ein Gefäß[20]) keine weiteren Abzeichen (Gesichtszüge, Brüste usw.) hatte, sondern daß bloß ein kleineres Gefäß als Attribut an demselben angefügt war. Das hat offenbar den gleichen Sinn.

---

[18]) Zylindrische Kalksteinurne in einem Kindergrabe eines Tumulus zu Folkton-Wold, Yorkshire: Greenwell, Archaeologia LII, Taf. II; Reinach, La Sculpture en Europe, S. 29, Fig. 76. Reinach erinnert dabei an die von Conze (Reisen auf den Inseln des thrakischen Meeres, S. 13, Taf. V) aus Thasos mitgeteilte und apotropäisch gedeutete Darstellung zweier Augen mit leichter Andeutung der Nase auf einem über dem Tor der Akropole aufgerichteten Marmorblocke.

[19]) H. Schurtz, „Das Augenornament und verwandte Probleme“, Abhandl. der phil.-hist. Abt. der k. sächs. Gesellsch. der Wissensch. XV[2].

[20]) Z. B. „Ilios“, deutsche Ausgabe, S. 563, Fig. 927.

Außer den Tongefäßen mit Andeutungen menschlicher Formen fanden sich in Troja auch solche in Tiergestalt.[21]) Diese sind sehr wenig gelungen: man erkennt nicht einmal, ob Tiere der kleinen oder der großen Säugetierfauna dargestellt sein sollen. Selbst die vier Beine sind gerade nur zur Not durch Stümpfe ausgedrückt.[22]) Wie man Gesichtsurnen nicht nur in der Alten Welt, sondern auch in Peru und Neukaledonien geformt hat, so finden sich auch tierförmige Vasen in der Neuen Welt, aber lange nicht überall wo man Tongefäße bilden gelernt hat. In Europa sind sie nicht eben häufig und überall jünger als in Hissarlik-Troja; die ältesten gehören der ersten Eisenzeit, also dem letzten Jahrtausend v. Chr. an. Sie stammen aus Italien, Istrien, dem Donaugebiet und Norddeutschland und sollen später nähere Beachtung finden.

Alles in allem zeigt die trojanische Kunst mehrfach etwas regeres Leben, aber nicht höheres Können und keine wesentlich anderen Formen, als die gleichzeitige bildende Kunst der näheren und ferneren Länder Europas.

Den ältesten troischen Funden nahe verwandte Beigaben enthielten die „kupferbronzezeitlichen" Gräber auf Zypern. Die Kultur dieser syrisch-kleinasiatischen Gestadeinsel stand im dritten Jahrtausend v. Chr. erheblich unter der trojanischen, obwohl infolge des einheimischen Kupferbesitzes Steinwerkzeuge dort lange nicht mehr die gleiche Rolle spielten wie noch in der zweiten Stadt von Hissarlik, und obwohl man dort — wenigstens seit 2500 v. Chr. — schon eingeführte und in lokaler Arbeit nachgebildete babylonische Kegelzylinder mit Figuren und Keilschriftzeichen trug, beides infolge jenes Kupferreichtums und der größeren Nähe Mesopotamiens. Die Vasenformen gleichen denen der ersten und namentlich der zweiten Stadt von Hissarlik; es sind Schnabelkannen, Zwillings- und Drillingsgefäße, tierförmige Gefäße, aber keine Gesichtsvasen, die erst später auf Zypern eine Rolle spielten; häufig sind Schalen und Becher mit kleinen Aufsätzen in Gestalt von Vasen, Vögelchen u. dgl. Ähnliche Tongefäßaufsätze finden sich später auch in Etrurien und in Grabhügeln der ersten Eisenzeit Niederösterreichs und Westungarn (vgl. S. 197, Fig. 2), sowie im griechischen Mysterienkult.

Die ältesten zyprischen Tongefäße sind unverziert, die jüngeren haben geometrische, eingestochene und weiß ausgefüllte Muster, zum Teil von auffallender, schon oben (S. 341) bemerkter Ähnlichkeit mit denen der kupferzeitlichen Keramik der ostalpinen Pfahlbauten. Vasenmalerei kommt in der Kupferbronzezeit Zyperns noch nicht vor; in der jüngeren Phase dieser Zeit, der Stufe mit schwach zinnhaltiger Bronze, finden sich Darstellungen von Bäumen, Schlangen und Jagdtieren (Hirsch, Mufflon), auf tönernen Reliefvasen und Zylindern aus Stein.

Östlichem Einfluß, wie ihn die Kegelzylinder bekunden, ist wohl auch die Übernahme der großen orientalischen Gottheit des Geschlechtslebens zuzuschreiben, deren rohe, flache Tonbilder (vgl. S. 365, Fig. 1—6) in vielen Gräbern der jüngeren Kupferbronzezeit und der mykenischen Periode

[21]) „Ilios", Nr. 333—314 (deutsche Ausg.), aus der „zweiten Stadt".

[22]) Weit besser ist ein „Vasenkopf in Gestalt eines Schweines", d. h. ein Schweinskopf von einem tierförmigen Gefäß der „zweiten Stadt", „Troja", Nr. 67. Ohren, Augen, Schnauze sind hier sehr deutlich gebildet, die Behaarung durch ein Fischgrätenmuster ausgedrückt. Sehr ähnlich ist das Ornament eines schwarzen Rindskopfes aus Butmir.

Zyperns, teils nackt, teils bekleidet angetroffen werden und vermutlich die Inselherrin vorstellen sollten, die man später Aphrodite nannte. Sie erscheinen zunächst nur als Grabbeigaben, erst in nachmykenischen Schichten aus der gräko-phönikischen Eisenzeit als Weihgeschenke in umfriedeten Heiligtümern. Nicht vor dieser späten Zeit findet sich auf Zypern auch das Spiralornament und das Hakenkreuz.

Die ältesten zyprischen Tonidole haben nur eingeritzte Verzierungen und Gesichtsandeutungen (Auge, Nase, Mund); etwas jünger sind solche mit teils vertieften, teils reliefartig aufgelegten Einzelheiten. Allmählich werden sie minder breit und flach, mehr dick und rundlich. In der Zeit des mykenischen Vasenimports finden sich vereinzelt auch bemalte Tonfiguren derselben Gattung, aber erst in der Keramik der gräko-phönikischen Eisenzeit Genrefiguren, Genregruppen sowie Porträts.[23])

Die Technik der ältesten kyprischen Tonbildnerei beschreibt Collignon[24]) mit folgenden Worten: „Der Arbeiter hat zunächst einen rechtwinkeligen Tonflecken geformt und dann den Ton zwischen den Fingern zusammengedrückt, um den Vorsprung des Gesichtes und der beiden ungeheuren Ohren herzustellen; dann noch einige Eindrücke mit dem Bossierholz zur Andeutung der Gesichtszüge; zwei Löcher in die Ohren zur Anbringung von Ringen; langgezogene oder abgeplattete Tonklümpchen, um die Haartracht und die Halsbänder mit ihren Anhängseln darzustellen; endlich noch zwei Stümpfe an Armesstatt— darin besteht die ganze Arbeit von Anfang bis zu Ende. Mitunter indessen scheint der formende Handwerker durch ein ausländisches Muster angeregt zu werden. Die gleichen Gräber, besonders die von Alambra, haben nämlich auch eine große Reihe von Idolen aus Ton oder aus Kalkstein geliefert, die, wie das Bleiidol Hissarliks, von einem babylonischen Prototyp abstammen. Stets ist es das Bild derselben nackten Göttin mit unter der Brust gekreuzten Armen. Dieser Typus hat bekanntlich in dem kyprischen Kunstgewerbe lange Zeit eine Rolle gespielt: die Puppenfabrikanten der Insel haben ihn von den fernsten Anfängen bis zur Periode des Verfalles beständig wiederholt. Aber die in den vorphönikischen Gräbern gefundenen Idole stehen dem orientalischen Vorbild viel näher als die jüngeren, dem Geschmack ihrer Zeit angepaßten Exemplare. Einige zeigen die ganze Unbefangenheit einer Industrie im Kindesalter, welche die Erzeugnisse einer entwickelten Kunst mit peinlicher Sorgfalt nachbildet. Davon zeugen diejenigen unter diesen Idolen, in denen nur der Oberkörper modelliert ist, während der Rest des Körpers einen rechteckigen Fladen bildet."

Eine besondere Merkwürdigkeit unter den kyprischen Brettidolen sind Doppelbilder wie S. 365, Fig. 5 und 6,[25]) in welchem der den Körper darstellende breite Tonfladen von zwei nebeneinander stehenden langen Hälsen und Köpfen überragt wird. Ohnefalsch-Richter vermutet darin einen Gott und eine Göttin oder einen Zwitter aus Mann und Weib, also gewissermaßen ein prähistorisches „Urbild des Hermaphroditen oder der bärtigen Venus von Amathus der gräkophönikischen Eisenzeit". Ein solches Doppelbild kann auch Mutter und Kind vorstellen und aus der Verschmelzung einer kindnährenden Göttin mit ihrem Kleinen hervorgegangen sein. Eine Analogie liefert eine Goldplatte von Sinope.[26]) Hier hat der breite zweiköpfige Körper in schematischer, aber deutlicher Ausführung durch Querlinien

---

[23]) Vgl. M. Ohnefalsch-Richter, Kypros, die Bibel und Homer, und die kleineren Arbeiten desselben Verfassers (MAG. 1890 [90] etc.); Dümmler, Älteste Nekropolen auf Zypern. Athen. Mitt. XI, 1886. 209—262.

[24]) Geschichte der griech. Plastik, deutsch von Thraemer I, S. 15 f.

[25]) Nach Ohnefalsch-Richter, l. c., Taf. XXXVI, Fig. 10 (Vorderseite) und 4 *b* (Rückseite eines anderen Stückes).

[26]) Froehner, Collection Tyskiewicz, Taf. XI. Fig. 7; Reinach, La Sculpture en Europe, S. 49, Fig. 134.



Tonidole aus Zypern (Fig. 1—6) und Bleifigur aus Troja (Fig. 7).

abgegliederte Arm- und Beinstümpfe, einen Gürtel und darunter eine kreisförmige Darstellung des Nabels oder der Vulva. Unter jedem der Köpfe ist ein Halsring und eine der beiden weiblichen Brüste zu erkennen. Die Form der Goldplatte erinnert an die der Gehänge an dem Diadem und dem Ohrschmuck aus dem großen Schatz der zweiten Stadt von Hissarlik-Troja.

Eine weibliche Doppelstatuette aus Ton stammt auch aus der archaischen Nekropole von Kameiros auf Rhodos.[27]) Der Körper ist fladenförmig, die Gesichter der beiden auf dem Körper sitzenden Köpfe sind altertümlich-kyprisch, aber nicht roh-prähistorisch. Die Doppelfigur hat nur zwei Arme, welche halb erhoben sind.

b) Die Zykladen.

Das dritte Fundgebiet aus der frühen (prämykenischen) Bronzezeit des Südostens bilden die ägäischen Inseln, besonders die Zykladen. Während in Troja keine Gräberschichte und auf Zypern keine Akropolis von dem Alter Trojas aufgeschlossen wurde, kennt man von jenen Eilanden sowohl Stadtplätze, als namentlich auch Bestattungsplätze, Steinkistengräber mit charakteristischem Inhalt, der künstlerisch beträchtlich höher steht, als die Funde der zweiten Stadt von Hissarlik und der zyprischen Gräber der Kupferbronzezeit. In den Formen der Bronzen und Tongefäße herrscht große Ähnlichkeit mit denen Trojas und Zyperns; aber die Tongefäße sind zum Teil schon in „Mattmalerei" verziert, und auf Steingefäßen finden sich schöne Reliefspiralen, ähnlich den besten von Butmir. Die Marmorplastik der sogenannten „Inselfiguren" steht wenigstens mit vielen ihrer Arbeiten hoch über den rohschematischen Idolen Trojas sowie Zyperns und zeigt Verwandtschaft mit den besseren Stücken der bosnisch-serbischen, siebenbürgischen und ukrainischen Tonplastik der jüngeren Steinzeit und der Kupferzeit. Es sind nackte weibliche Figuren von sehr ungleicher Größe, denen zuweilen männliche als dienende Begleiter oder Verehrer beigesellt sind (vgl. die Abbild. S. 367 und S. 60, Fig. 7—9).

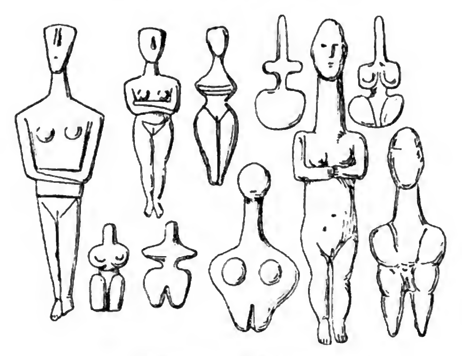
Die Museen von Athen, Paris, London, Dresden besitzen die Hauptstücke dieser Denkmälergattung, welche seit langer Zeit die Aufmerksamkeit der Archäologen auf sich gezogen hat.[28]) Die meisten Stücke sind aus weißem, großkörnigem Marmor von Paros oder Naxos; eines aus Karpathos im British Museum[29]) ist aus schwarzem Kalkstein. Es sind offenbar lokale Fabrikate wie die Marmorschalen, welche in den Gräbern fast immer mit den Statuetten zusammen gefunden werden. Die Figuren sind gewöhnlich nur 15—20 cm hoch. In der Sammlung der archäologischen Gesellschaft zu Athen befinden sich jedoch mehrere von über 40 cm Länge. Das größte bekannte Stück ist 1·53 m hoch, das Gesicht desselben 25 cm lang. Der noch besonders zu erwähnende bemalte Marmorkopf von Amorgos ist samt dem Halse 29 cm lang und gehörte zu einer beinahe lebensgroßen Statue. Da die Gräber gewöhnlich nur zirka 1·20 m lang sind, mußten solche Figuren zerbrochen und in

---

[27]) Salzmann, Nécropole de Camiros, Taf. XIV. Ohnefalsch-Richter, l. c., Taf. CVII, Fig. 5.

[28]) Zuerst schrieb über dieselbe Thiersch 1835, dann Roß (der, wie Thiersch und später Furtwängler und Löschcke, die Figuren den Karern zuschrieb), Lenormant, Newton, Lebas und Reinach, Wolters u. a. Dümmler, welcher (Athen. Mitt. XI, 1886, S. 15—46) der Zykladenkultur eine Mittelstellung zwischen der troischen und der mykenischen einräumt, weist sie den Lelegern zu.

[29]) Perrot-Chipiez VI, S. 735, Anm. 1.



Prämykenische Steinplastik.

(Nackte weibliche Idolfiguren von Amorgos, Naxos, Kreta.)

Nach L. A. Milani.

(Alle im gleichen Maßstab, ca. 1/3. Die kleinen Figuren rechts oben und links unten sind sitzend gedacht, wie die Tonfigur aus Malta S. 209, Fig. 2 und die thrakischen Idole S. 319, Fig. 1—4.)

zwei Stücken ins Grab gelegt werden: ein Zeichen, daß jene Marmorwerke nicht nur für den Grabgebrauch gearbeitet worden sind.

Die nackte weibliche Figur ist in dieser Kunst die Hauptsache und in zahlreichen Exemplaren — von Rheneia, Paros, Naxos, den Eremonisia, Ios, Amorgos, Thera und Therasia, Oliaros, Syros, also von den Zykladen — vertreten. Es ist der in Stein übertragene, gleichzeitig oder früher vielleicht auch in Holz ausgeführte Typus der troischen Bleifigur und der kyprischen Tonfiguren, mit anderen Worten ein den griechischen Inseln eigentümlicher Abkömmling jener orientalischen Göttergestalt, die uns als babylonische Istar, als phönikische Astarte bekannt ist. Die Göttin erscheint vollkommen unbekleidet, stehend, mit plumpem, oft schildförmigem Kopf, aus dem höchstens eine Nase hervorragt, langem, zylindrischem Hals, deutlichen Brüsten, dreieckiger Schoßgegend und geschlossenen Beinen. Die Unterarme sind auf den Leib gelegt, oft übereinander, manchmal so daß sie mit den Händen zusammenstoßen oder sich nähern. An einigen Köpfen von Amorgos finden sich Reste von Bemalung, welche teils natürliche Einzelheiten, teils künstliche Körpermalerei wiedergibt.[30]) Ob etwa fehlende Teile (Halsschnüre, Lendengürtel) aus losem Material

[30]) Der Kopf eines besonders großen Exemplares von Amorgos, Athen. Mitt. XVI, 1891, S. 46, hat schwarz aufgemalte Augen, um den spitzen Scheitel zieht sich eine Kreislinie, der Scheitel war vermutlich braun bemalt. Auf Wange und Stirn sind parallele rote Linien, offenbar ein Zeichen von Körperbemalung. In den Gräbern fand sich auch blauer und roter Farbstoff, wozu Wolters l. c. an die von den Thrakerinnen berichtete Sitte, den Körper mit Farbe zu bezeichnen, erinnert. Wir werden dadurch an die Sitzfigur aus Thrakien S. 319, Fig. 1 und die Standfiguren aus Rumänien S. 299, Fig. 1, 2 erinnert, deren ganzer Körper mit Zeichnungen bedeckt ist. Diese Tonbildwerke aus dem nördlichen Binnenlande sind auch durch dieselbe Bildung der Gesäßgegend charakterisiert, wie sie einige Marmor-

angefügt waren, ist ungewiß. Diese Arbeiten sind wahrscheinlich auf einer oder mehreren der Inseln, auf welchen sie angetroffen werden, erzeugt worden und haben ihre Verbreitung bis in den Peloponnes gefunden. Eine der am wenigsten schematisch ausgeführten Figuren[31]) stammt aus der Umgebung Spartas und zeigt manche Besonderheit: ein Diadem und Ohrringe, Zickzackbänder auf dem Oberarm, ein etwas besser gebildetes Gesicht, vor allem aber eine an die Steatopygie der südafrikanischen Naturvölker erinnernde Überfülle der Körperformen, namentlich des Gesäßes und der Schenkel; doch sind auch Bauch, Brust und Oberarme nicht frei von dieser höchst auffallenden Übertreibung. Andererseits hat Bent[32]) am Vorgebirge Krio bei Knidos an der Küste Kariens den Zykladenfiguren ganz ähnliche Statuetten, darunter auch einen sitzenden Harfenspieler, gefunden. Diese Ausbreitung einerseits nach dem europäischen, andererseits nach dem asiatischen Festland verringert keineswegs die Wahrscheinlichkeit, daß die eigentliche Heimat der ganzen Denkmälerklasse auf den Inseln zwischen diesen beiden Kontinenten zu suchen ist. In diesem Gebiete finden sich denn auch mancherlei Abstufungen von ganz roh-schematischer bis zu immerhin etwas freierer Behandlung jenes Typus. Zwischen einem Stück aus Delphi,[33]) welches zwar auf dem Festlande gefunden, aber aus parischem Marmor gearbeitet ist, also wohl von einer der Inseln stammt, und einem von Amorgos[34]) besteht ein beträchtlicher Unterschied. Ersteres nähert sich sehr den rohesten troischen Idolen; es hat nur eine löffelförmige Kopfscheibe, rechtwinkelige Armstümpfe und einen spitz zu den kaum angedeuteten Beinen zulaufenden Unterleib, an dem aber rückwärts das Gesäß stark hervorgehoben ist. Beim anderen Stück sind dagegen die Oberarme vom Leibe, die Beine von einander gelöst. Dennoch würde man irren, wenn man etwa in dem delphischen Fundstück eine ältere Stufe dieser Kunst, in dem Exemplar aus Amorgos einen Höhepunkt derselben vertreten finden wollte. Die Altersstellung kann ebensogut die umgekehrte sein, da wir es ja nicht mit einer ganz originellen und autochthonen Kunst zu tun haben. Dasselbe gilt von den troischen Idolen und ihren ungleichen Qualitäten. Noch schlimmer wäre es, wenn man deshalb, weil jenes schematische Marmorfigürchen in Delphi, also auf dem Festland, und die troischen Idole wenigstens ganz nahe dem Rande unseres Kontinents gefunden wurden, etwa Europa als Ausgangsgebiet dieser ganzen Kunst betrachten würde.

In nicht geringer Zahl sind weibliche „Inselfiguren" und verwandte Idole sodann von A. J. Evans aus Kreta nachgewiesen worden. Diese Marmorbildwerke aus den Skelettgräbern von Hagios Onuphrios bei Phästos[35]) zeigen ebenfalls verschiedene Grade schematischer Arbeit (nach Evans' Entwicklungsstufen) in der Darstellung des weiblichen Körpers. Einige Stücke[36]) haben große Ähnlichkeit mit den einfachsten troischen Idolen. Es sind rohe, flache, achterförmige Steingebilde oder solche, bei welchen seitliche Vorsprünge als Armstümpfe gedeutet werden können. In mehreren anderen[37]) ist bereits die maskenförmige und übergroße Gesichtspartie separat entwickelt; statt der Arme erscheinen bloß unförmlich breite Schultern, die Beine sind vorhanden, aber nur in Gestalt einer zwei-

---

figuren der Insel und des griechischen Festlandes zeigen (eine Standfigur aus Amorgos und zwei hockende oder sitzende aus der Umgebung von Sparta, Athen. Mitt. XVI, S. 52, Fig. 1, 2 (oben S. 60, Fig. 9), ferner eine roh-schematische Figur aus Delphi, l. c. VI, 1881, S. 361. Diese hypertrophische Bildung soll wohl den mütterlichen Charakter der Figuren andeuten. Man kann aber auch einfach annehmen, daß derlei Übertreibungen einem primitiv rohen Geschmack zusagten.

[31]) Athen. Mitt. XVI, 1891, S. 52, Fig. 1 (oben S. 60, Fig. 9).

[32]) Journ. hell. stud. IX, 1888, S. 82 ff.

[33]) Athen. Mitt. XVI, 1891, S. 361; Perrot-Chipiez VI, S. 736, Fig. 325.

[34]) Athen. Mitt., l. c., S. 49; Perrot-Chipiez, l. c., S. 741, Fig. 333.

[35]) A. J. Evans, Cretan Pictographs and Prae-phoenician Script with an account of a sepulcral deposit at Hagios Onuphrios near Phaestos in its relation to primitive Cretan and Aegaean Culture, London und New-York 1895, S. 124 ff.

[36]) L. c., S. 125, Fig. 124—126.

[37]) L. c., Fig. 127—129.



Älteste Keramik von Phylakopi auf Melos.

(Äneolithisch, vertiefte Ornamente mit weißer Einlage.)

zinkigen Gabel. Bei einem dieser Exemplare laufen einige Rillen horizontal über den Bauch, was einen Gürtel, aber wohl auch anderes bedeuten kann. Andeutungen der Gesichtszüge hat nur eine dieser Figuren. Ein weiteres Stück (Fig. 130) gleicht den vorigen, unterscheidet sich aber von denselben durch den überlangen Hals und durch die plastischen Brüste, welche fast in der Mitte des rundlichen Rumpfes erscheinen. Viel höher steht die Figur, l. c., Fig. 131, mit scharf abgesetzten Gliedmaßen und schematisch, aber naturähnlich eingeteiltem Rumpfe. Die Unterarme liegen horizontal übereinander an dem Leibe unterhalb der Brüste. Der Kopf fehlt, er scheint separat gearbeitet und mittels eines Stiftes angesetzt gewesen zu sein. Ein einzelner Kopf zeigt am Halse zwei Stiftlöcher zur Befestigung an einem flachen Torso. Augenbogen und Nase sind skizzenhaft angegeben.

Nicht ganz auf der Höhe der besten bei Phästos gefundenen Statuette stehen zwei Idole aus der kretischen Provinz Siteia (l. c., Fig. 133, 134). Sie sind wie jene anderen aus parischem Marmor, also aus importiertem Material. Auf dem Körper beider ist ohne Relief, bloß durch gerade Sägeschnitte, die Haltung der oberen Extremitäten mit über-

einander horizontal an den Leib gelegten Unterarmen ausgedrückt. Die größere Figur hat auch kleine weibliche Brüste, die kleinere nicht; der größeren fehlt der Kopf, welcher mittels eines Stiftes separat angesetzt war, also wie bei der besten Figur aus Phästos einen besonders maskenartigen Eindruck machen mußte. Der Kopf der kleineren zeigt von Gesichtszügen nur die Nase. Anderes war vielleicht hier wie bei den übrigen Figuren durch Bemalung hervorgehoben. Bemerkenswert ist an der größeren Figur die vertikale Rückenlinie, welche sich bei wenig vorspringendem Gesäß als Trennungslinie der Beine fortsetzt. Die Schoßgegend zeigt bei allen drei vollkommeneren Figuren reguläre Dreiecksgestalt.

Nach den übrigen Funden der Nekropole von Phästos — ägyptischen Skarabäen der XII. Dynastie (um 2500 v. Chr.), einer bemalten Vase ähnlich denen von Thera (um 2000 v. Chr.) und einer dreieckigen Steatitgemme mit rohen Einkerbungen, wie sie der Ausbildung des kretischen Bilderschriftsystems vorausgehen — dürften jene plastischen Arbeiten etwa um 2000 v. Chr. oder noch früher anzusetzen sein.

Neben jenen nackten mütterlichen Gottheiten finden sich zuweilen kleine männliche Marmorfiguren mit Blas- oder Saiteninstrumenten, wie sie zum Beispiel aus einem Grabe von dem Inselchen Keros bei Amorgos stammen.[38]) Es fehlt zwar das sicherste Kennzeichen des Geschlechtes; doch sind die Figuren zweifellos männlich. Der Flötenspieler hat vielleicht eine kleine dreieckige Schürze. Hier wie bei den Köpfen, welche hinten in eine hohe Mütze auszulaufen scheinen, hat möglicherweise einst Malerei nachgeholfen. Die Köpfe sind von gröbster Unnatürlichkeit, in den Gesichtern nur die vorspringende Nase ausgedrückt. Die Sitzfigur ist zwar sicher von demselben Bildner gefertigt wie die Standfigur, aber, wie Perrot[39]) richtig bemerkt, in den Proportionen besser als die letztere. Dies ist wahrscheinlich nur die Folge der dem Körper gegebenen Sitzstellung auf hohem, thronartigem Sessel. Bei allen primitiven Rundfiguren, welche aufrecht stehen oder auf dem Boden kauern, bemerkt man die Neigung, den leichter zu behandelnden Oberkörper übermäßig lang und die schwerer auszuführenden Beine unnatürlich kurz zu halten, wie es bei dem Flötenbläser der Fall ist. Dieser erinnert hiedurch ungemein an afrikanische und andere barbarische Schnitzfiguren aus Holz und anderem weichen Material.[40]) Sitzt aber die Figur auf einem Stuhl, dessen Proportionen leicht richtig wiederzugeben sind, so nötigt schon dieses Hilfsmittel der Ausführung zu korrekteren Verhältnissen. Die Unterschenkel müssen der Höhe der Stuhlbeine, die Oberschenkel der Tiefe des Sitzes, der Oberkörper ungefähr der Höhe der Rückenlehne entsprechen. Daher rührt nach unserer Meinung der Vorzug der Sitzfigur vor dem stehenden Figürchen.

Die Größe der Figuren und die Tätigkeit, in der sie dargestellt sind, charakterisiert sie als dienende Gestalten. Man darf in ihnen wohl Kinder der Muttergottheit erkennen, welche hier vielleicht als verewigte, die Erzeugerin mit Musik feiernde Begleiter aufgefaßt sind. Auch diese Nebenfiguren hat der Orient geliefert; denn weiter nördlich treffen wir Ähnliches erst um das sechste Jahrhundert v. Chr. in Zeichnungen,[41]) welche durch alle Entstellung hindurch die Wiedergabe südländischer Motive erkennen lassen.

Aus den kleinen leierspielenden Begleitern oder Kindern einer großen weiblichen Gottheit macht die spätere Kunst eine Hauptperson: Apollon, während die ursprünglich herrschende Frauenfigur zur koordinierten Schwester (Artemis), Mutter (Leto) oder gar zu einer Vielzahl von Begleiterinnen (den Musen) herabsinkt. In diesem Wandel der Be-

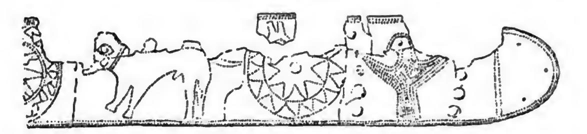
---

[38]) Athen. Mitt. IX, 1884, Taf. VI, Fig. 1, 2, S. 156. Ein anderes Grab daselbst lieferte ein zweites Exemplar des Harfenspielers. Vom Typus des Flötenbläsers existieren mehrere Exemplare aus Kameiros auf Rhodos im British Museum; sie sind etwas besser ausgeführt als das Stück von Keros.

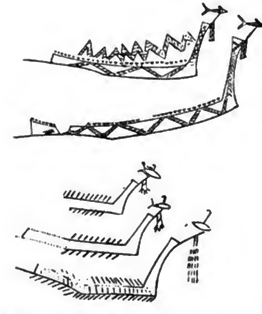
[39]) VI, S. 760.

[40]) Verwandtschaft mit den stabförmigen Bronzefiguren von Olympia, wie sie Brunn, Griech. Kunstgesch. II, S. 55, zu erkennen glaubt, ist wohl nicht vorhanden.

[41]) Auf einer Urne aus Ödenburg: kleine saitenspielende neben größeren weiblichen Figuren.



1. Fragment einer silbernen Tänie aus einem Grabe auf Syros. Nach Chr. Tsuntas.



2. Eingeritzte Schiffsdarstellungen auf tönernen Pfannen aus Gräbern auf Syros. Nach Chr. Tsuntas.



3. Weißbemaltes Tongefäß aus den ältesten Schichten von Phylakopi auf Melos. Das Ornament ist ein menschlicher Oberkörper ohne Kopf (vgl. 4. 5.).



4., 5. Weißbemalte Keramik aus Phylakopi, älteste Schichten.

Prämykenische Arbeiten von Syros und Melos.

deutung alter Typen kommt der ganze Umschwung zum Ausdruck, welcher sich in der Ablösung matriarchaler durch patriarchale Vorstellungen vollzieht.

Brunn,[42]) welcher geneigt ist, in den weiblichen „Inselfiguren" eine Gottheit vom Schlage der phönikischen Astarte zu sehen, meint von den männlichen Figuren: „In dem Leierspieler etwa einen Apollo zu erkennen, hindert uns schon der zugleich gefundene Flötenspieler, für den uns ein entsprechender Göttername nicht zu Gebote steht. So bleiben uns zur Erklärung dieser Bildwerke gewisse allgemeine Beziehungen zu religiösem und, was in dieser ältesten Zeit fast die gleiche Bedeutung hat, zu Toten- und Gräberkultus."

Evans hält die kretischen und die übrigen ägäischen Idole für Bilder von Überlebenden (Sklaven oder Verwandten eines Toten) und glaubt, daß man jene an Stelle wirklicher Menschenopfer den Verstorbenen ins Grab mitgegeben habe. Er verweist dafür auf japanische, ägyptische und mexikanische Analogien. Auch dieser Ansicht können wir nicht beitreten. Denn einerseits stellen die wirklich in Gräbern gefundenen Figuren mit zu großer Regelmäßigkeit Frauen, und zwar nackte Frauen dar, andererseits sind nächstverwandte Bilder rohester und besserer Ausführung nicht nur in Gräbern, sondern auch in Ansiedlungsstätten zahlreich gefunden worden. Aus solchen stammen z. B. die Figuren von Troja, Cucuteni, Tordos, Butmir, sowie die aus den Terramaren und den Pfahlbauten der Ost- und Westalpen. In all diesen Fällen sind die Figuren keine Grabbeigaben und wahrscheinlich auch keine Votivbilder von Lebenden, sondern wohl Götzenbilder oder „Idole".

In der Ausführung solcher Bildgestalten mag sich orientalischer Einfluß äußern, da die Darstellung einer nackten weiblichen Gottheit den Babyloniern schon vor der Mitte des dritten Jahrtausends geläufig war. Doch wurde eine ähnliche Idolplastik in Ton schon vorher im östlichen Mitteleuropa eifrig geübt (vgl. oben S. 361 und 365). Vielleicht haben sich konvergierende Einflüsse aus dem Norden und dem Osten auf den griechischen Inseln gekreuzt und dort, sowie auf dem griechischen und asiatischen Festland, jene primitive Marmorplastik hervorgerufen. Die flöten- und harfenspielenden männlichen Figuren weisen jedoch nach dem Orient hin. Die Formen der ganzen Gruppe erinnern an afrikanische Holzschnitzereien. Gleich diesen verraten sie doch ein gewisses bescheidenes Maß bildkünstlerischer Begabung, wovon in den troischen Steinidolen, den troischen und kyprischen Tonfiguren, den Gesichtsvasen, tierförmigen Gefäßen und Augenschalen Trojas keine Spur zu finden ist.[43])

Auch die Verzierung prämykenischer Tongefäße ist auf den Zykladen reicher und eigentümlicher als in Troja. Aus den Schichten der ältesten Stadtanlage bei Phylakopi auf Melos (ca. 2500—2000) stammen zahlreiche keramische Reste mit eingeritzten und weiß gefüllten oder aufgemalten Ornamenten (vgl. die Abbild. S. 369), unter denen Figürliches in Gestalt von Schiffen, Fischen, Wasservögeln, Menschen nicht selten erscheint. Die menschlichen Figuren (Phylakopi, Taf. XIII, vgl. S. 371, Fig. 4 und 5) in Weißmalerei auf dunklem Grunde haben dreieckigen Oberkörper, fadendünnen Hals, eckige, spindeldürre Arme und blattbüschelförmige Hände, wie die Menschen auf den attischen Dipylonvasen. Sie sind echte Vorfahren dieser um ein Jahrtausend jüngeren, dunkel auf hellem Grund gemalten Figuren. Die Haare sind Voluten, die auch sonst reihenweise als Einfassung verwendet

[42]) Griech. Kunstgesch. II, S. 56.

[43]) Vereinzelt kamen prämykenische Marmoridole bis in die Gegend von Philippopel (Topra Assar, vgl. Diakowitsch, Periodič. Spisanije XX, 1908, 69).



1. Phästos.

(Eindringen stilisierter Pflanzenmotive in die reine Spiraldekoration.)



4. Knossos (stilisierte weiße Lilien auf grauviolettem Grunde).



3. Knossos (23 cm hoch), gelblichweiße Arabesken mit gelben und roten Details auf glänzend schwarzem Grunde.



2. Phästos.

Kretische Tongefäße aus mittelminoischer Zeit.
(1—3. Kamaresvasen, 4. aus der dritten mittelminoischen Stufe.)

Nach A. Mosso und A. J. Evans.

werden. Auch die Zersetzung der menschlichen Gestalt — des Oberkörpers mit den Armen ohne Kopf und Beine — in ein geometrisches Rahmenstilmuster findet sich in Phylakopi auf weißbemalten Gefäßen (vgl. S. 371, Fig. 3), wie H. G. Spearing[44]) bemerkt, ganz ähnlich dem Ergebnis desselben Prozesses auf Tongefäßen der frühesten Metallzeit bei Mussian in Elam (s. oben S. 92). Die Tonpfannen aus Steinkistengräbern aus Chalandriani auf Syros mit ihren Barken und Fischen (vgl. Abbild. S. 371, Fig. 2) inmitten üppiger Spiralgeschlinge gehören derselben Zeit an. Die Werke sind noch rein geometrisch oder schematisch, verraten aber doch, daß schon im dritten Jahrtausend v. Chr. ein höheres Leben in diesen meerumspülten Teilen der südlichen Zone Europas herrschte.

3. Kreta und das Festland.

a) Stufen der Entwicklung.

Auch das südliche Landgebiet Europas, die Insel Kreta — unter dem gleichen Breitegrad wie Zypern, aber zum Archipel und zum Peloponnes gehörig, wie jenes zu Kleinasien und Syrien —, erwachte erst im zweiten Jahrtausend v. Chr. aus dem geometrischen Schlummer oder Halbschlummer des ganzen Westens. Es war nicht einmal eine Stätte namhafter altgeometrischer Kunstübung. In der jüngeren Steinzeit stand es nicht nur hinter dem nordgriechischen Festland, sondern sogar hinter dem östlichen Mitteleuropa zurück. Selbst in der frühesten Metallzeit, der „altminoischen" Periode, ja bis um die Wende vom dritten zum zweiten Jahrtausend hat es noch keinen Vorrang gegenüber den kleineren Inseln des Archipels.[45])

Die neolithischen Schichten von Knossos und Phästos (ca. 4500—3300 v. Chr.) zeigen noch keine Spur von Steinbau, keine Verwendung der Drehscheibe in der Töpferei. Die keramischen Verzierungen sind ärmlich und meist nicht aufgemalt, sondern eingeritzt und weiß ausgefüllt (vgl. oben S. 301, Fig. 3). In der aufsteigenden Kulturbahn nach der Einführung der Bronze unterscheidet man drei Hauptstufen mit je drei Unterstufen und spricht von einer altminoischen (ca. 3300—2300), mittelminoischen (ca. 2300—1600) und spätminoischen Zeit (ca. 1600—1200). Der Schwerpunkt der Entwicklung liegt am Ende der mittelminoischen und in der älteren spätminoischen Zeit, etwa 1700—1350, ungefähr vom Beginne der Hyksoszeit bis ans Ende der 18. Dynastie Ägyptens. In dieser Zeit blühte auf dem

---

[44]) The Childhood of art, London 1912, S. 363, Fig. 302, vgl. S. 264, Fig. 207 (auch S. 263, Fig. 206).

[45]) Sogar die Spiralverzierung ist in der altminoischen Zeit noch selten, erst in der mittelminoischen häufiger. Auch nach dem Urteile des Ägyptologen v. Bissing ist die ägäische Spiraldekoration unabhängig von der ägyptischen. Erst als im neuen Reich die ägyptische und die kretische Kunst sich berührten und befruchteten, fand dieses Motiv eine ungewöhnlich üppige Entfaltung in beiden Kunstgebieten. (Der Anteil der ägyptischen Kunst am Kunstleben der Völker, S. 58.)



1. Nachbildungen von Seetieren (ideal gruppiert).



2. Kultgegenstände aus einem kleinen Heiligtum (ideal gruppiert).

Fayencen und anderes aus dem Palaste von Knossos.

Nach A. J. Evans.

griechischen Festland die früh- und mittelmykenische Kultur, teils kretischen, teils kontinental-europäischen Ursprungs und Charakters.

Über das zeitliche Verhältnis sagt D. Fimmen (Zeit und Dauer der kretisch-mykenischen Kultur): „Neben der frühminoischen und mittelminoischen oder Kamareskultur geht die Zykladenkultur her. Dann folgt die eigentliche kretisch-mykenische Kultur, in der ersten Periode in gesonderter Entwicklung: in Kreta Naturalismus und Palaststil, in Griechenland von vornherein konventionell gestaltete Ornamentik, in der zweiten Periode als eine Kultur in der bekannten weitgehenden Stilisierung der Naturmotive.... Als künstlerischer Höhepunkt der ganzen Entwicklung und damit als Mittelpunkt der Kultur, von dem die Weiterbildung der künstlerischen Elemente abhängig war, ist die speziell-kretische Epoche des Naturalismus zu betrachten. Daß diese Epoche von so überaus kurzer Dauer war, entspricht ganz dem in der Kunstgeschichte leider sich immer wiederholenden Gesetz, das auf eine kurze Blüteperiode jedesmal eine lange dauernde Verfallszeit folgen läßt."

Ägypten scheint die ersten belebenden Einflüsse auf Kreta geübt zu haben, weil höhere Kultur dort weiter an das verbindende Meer heranreichte als im Osten. Steingefäße ägyptischer Herkunft aus der Zeit der ersten Königsdynastie fanden sich schon in der untersten altminoischen Schichte von Knossos, die um 3000 v. Chr. zur Ablagerung gelangte. Noch im Laufe des dritten Jahrtausends lernte man aus derselben Quelle den Gebrauch von Siegelzylindern und den der Töpferscheibe kennen, die erst kurz vor und nach dem Beginn unserer Zeitrechnung, also dritthalb Jahrtausende später, in Mitteleuropa Eingang finden sollte. Bald nach 2000 v. Chr. erzeugte Kreta aus eigenem, doch aus alteuropäischer Wurzel erwachsenem Kunstgeschmack jene „Kamaresvasen", die als beliebte Einfuhrsware auch in Ägypten Aufnahme fanden. (Vgl. S. 373, Fig. 1—3.) Ihr Stil verrät ein Hinausstreben aus den Banden der alten geometrischen Kunstrichtung, aus welcher er gleichwohl hervorgegangen ist, doch mit der neuen Richtung zur Arabeske und zum stilisierten Pflanzenornament. Dann erst, gegen die Mitte des zweiten Jahrtausends, entriß sich die schöpferische kretische Kunst mit einem Schlage gänzlich diesen Fesseln und warf sich auf jene blendende realistische Naturdarstellung, die man in ihren Fresken, Stuckreliefs, Fayencen und anderen Werken bewundert. Unter den Fresken ist die Darstellung eines Safran pflückenden Knaben, unter den farbigen Terrakottareliefs das einer Wildziege mit ihrem Jungen und einer Kuh mit ihrem Kalb hervorzuheben. Die Fayencetechnik des bunt glasierten Tones stammt aus Ägypten, woher auch einige der Motive entlehnt sind. Aber die meisten Vorwürfe und vor allem der Stil dieser eigenartig reizvollen Kunst sind einheimisch kretischen Ursprungs. Die mittelminoische Naturmalerei glänzt auch in zahlreichen kleinen Seestücken: Wasserpflanzen, Muscheln, fliegenden Fischen zum Teil mit der Darstellung des Meeresgrundes (vgl. S. 375, Fig. 1), hier an ostasiatische Kunst erinnernd. Derlei findet sich in Fresken, als Fayenceeinlage auf Wandstuck, auf glasierten Gefäßen usw. Runde, plastische Arbeiten aus glasiertem Ton lieferte das „Depot der Schlangengöttin" in Knossos (vgl. S. 375, Fig. 2): eigentümlich reich und raffiniert in die höfische Nationaltracht gekleidete Frauenfiguren mit Schlangen in den Händen oder von solchen umwunden (S. 377, Fig. 1 und 2); dabei fanden sich auch Votivnachbildungen weiblicher Kleidungsstücke aus Fayence.



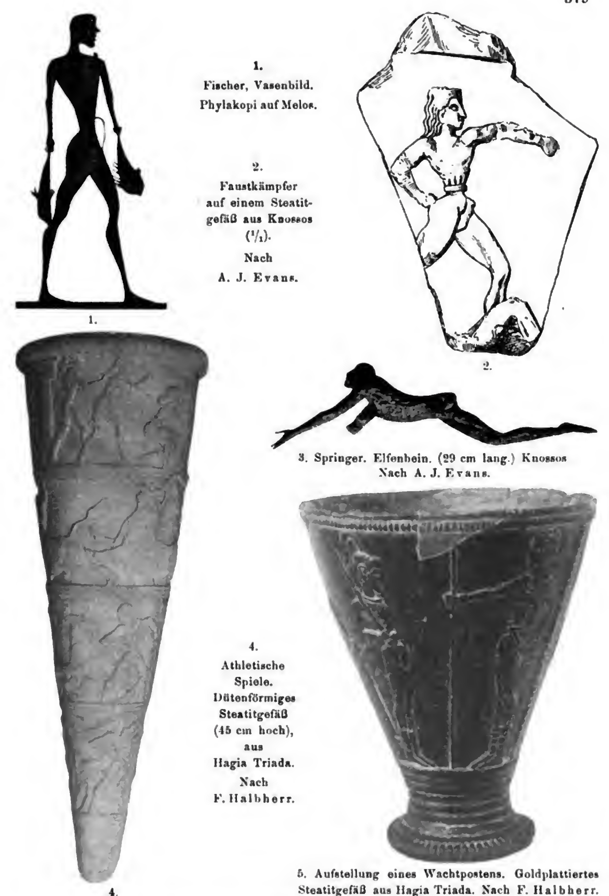
1. 2. 1 a.

Fayencefiguren (Frauen mit Schlangen) aus dem Palast von Knossos ($^1/_3$).
Nach A. J. Evans.

Die spätminoische Kultur Kretas fällt in die Blütezeit des neuen Reiches im Nilland. Die alte Feinheit und Frische der kretischen Kunst hat Einbuße erlitten; aber die Ausdehnung ihres Einfluß- und Absatzgebietes und der äußerliche Prunk ihrer Erzeugnisse sind gewachsen, offenbar auch die politische Bedeutung und Machtsphäre der Insel. In der Vasenmalerei, die mit schöner dunkler Firnisfarbe auf hellem Grund arbeitet, verfallen die naturalistischen Motive einer fortgesetzten Stilisierung. Prächtige Reliefvasen sind aus Gold getrieben oder aus Steatit geschnitten und mit Goldfolio belegt. Die schönsten der ersteren stammen aus einem Kuppelgrabe bei Vaphio im Peloponnes, ausgezeichnete Steatitgefäße (vgl. S. 379, Fig. 4 und 5) aus dem Palast von Hagia Triada unweit von Phästos, der auch mit wunderschönen Fresken geschmückt war. Im 14. Jahrhundert entfaltete sich der Palaststil in Knossos zum höchsten Glanze, von dem auch ägyptische Wandgemälde Zeugnis ablegen. In der Malerei der Prunkgefäße zeigt sich ein ausgesprochenes architektonisches Element in teilweise neuen Formen. Wasserpflanzen und Wassertiere sind noch sehr beliebte Motive, werden aber immer weiter schematisiert. (Vgl. die Abbild. S. 381, Fig. 1 und 2.) Naturtreuer ist der bildliche Wandschmuck; in bemalten Stuckreliefs erscheinen Männer (wie S. 383, Fig. 1) und Stiere, in reizenden Miniaturfresken junge Damen des Hofstaates, an denen man etwas Rokokoartiges gefunden hat (Abbild. S. 383, Fig. 2). Auch ein schöner Steinsarkophag von Hagia Triada ist im Stil der Wandbilder bemalt.

Noch später, im 13. Jahrhundert, verfällt die kretische Kunst wohl zugleich mit der kretischen Macht und Vorherrschaft. Die Vasenformen und die Vasenmalerei entarten, die letztere so sehr, daß die Naturformen in der konventionellen Darstellung kaum mehr zu erkennen sind und nicht mehr Muscheln, Polypen usw., sondern Pfropfenziehern und ähnlichen Dingen gleichen. Aus dieser Zeit stammen auch die bemalten truhenförmigen Tonsarkophage (Larnakes), auf denen geometrische Motive als verschwommene Symbole auftreten. Damals fielen die kretischen Paläste in Trümmer, um sich nicht mehr wieder zu erheben. Zugleich aber war diese Zeit die der größten Ausbreitung der in Kreta wurzelnden m y k e n i s c h e n Kultur.

Um 1700 v. Chr. begannen die Einflüsse aus Kreta stark auf das nahe griechische Festland zu wirken und sie bewirkten dort einen tiefen Einschnitt in der Entwicklung. Die Schachtgräber auf der Burg von Mykenä aus der ersten spätminoischen Zeit (ca. 1580—1500 v. Chr.) bezeugen dies zuerst und mit der größten Deutlichkeit. Die niederen Lebensformen der älteren Bronzezeit Griechenlands, so weit sie aus Thessalien, Böotien, Attika, dem Peloponnes bekannt sind, verblassen zu nichtigen Schemen vor dem Glanze der Herrenkultur, die sich jetzt in diesen Landschaften entfaltete. Ja, die mykenischen Schachtgräber stellen durch den Reichtum ihres Inhaltes alles in Schatten, was aus älterer und jüngerer Zeit in europäischen Fürstengräbern angetroffen wurde. Ein übermäßiger, orientalischem Geschmack entsprechender Prunk und eine wahre Verschwendung kostbarer Stoffe, besonders des Goldes, sowie feinster, zierlichster Kleinarbeit herrscht in der Ausstattung



1. Fischer, Vasenbild. Phylakopi auf Melos.

2. Faustkämpfer auf einem Steatitgefäß aus Knossos (1/1). Nach A. J. Evans.

3. Springer. Elfenbein. (29 cm lang.) Knossos Nach A. J. Evans.

4. Athletische Spiele. Dütenförmiges Steatitgefäß (45 cm hoch), aus Hagia Triada. Nach F. Halbherr.

5. Aufstellung eines Wachtpostens. Goldplattiertes Steatitgefäß aus Hagia Triada. Nach F. Halbherr.

Darstellung junger Männer in der kretischen Kunst.

dieser Toten aus fürstlichem Geschlecht. (Vgl. die Abbild. S. 385 und 387.) Aber in diesem maßlosen Prunk und daneben auch in der Ausführung der nicht aus kretischen Kunstwerkstätten stammenden, sondern am Ort erzeugten Arbeiten, der goldenen Totenmasken (Abbild. S. 387 unten) und der steinernen Grabstelen, verrät sich der barbarische Zug, welcher die festländisch-mykenische gegenüber der kretischen Inselkultur kennzeichnet.

In einer mittleren mykenischen Periode, ca. 1550—1400 v. Chr., blühten die in Ruinen noch erhaltenen Paläste von Mykenä und Tiryns, und man baute die gewaltigen älteren Kuppelgräber, wie das berühmte „Schatzhaus des Atreus" u. v. a. Die Wandmalereien und der sonstige Wandschmuck in den Palästen scheinen von fremden, kretischen Künstlern ausgeführt zu sein. Dagegen zeugt die ganze bauliche Anlage der festländischen Fürstensitze von anderer Sitte, als sie in Kreta heimisch war. Auf Kreta waren die umfangreichen Paläste von Knossos, Phästos u. a., unbefestigt und nicht heizbar. Die Wände mancher Säle waren an drei Seiten ganz in große Türen aufgelöst und von Säulengängen umgeben. Die komplizierten Grundrisse und Aufrisse deuten auf orientalische Vorbilder, auf einen warmen Himmelsstrich und vollkommene Sicherheit der ausgedehnten fürstlichen Wohnplätze. Die Herrensitze des griechischen Festlandes waren vor allem wohlbefestigt, auf Felshöhen erbaut und zyklopisch umwallt. Die Häuser bestanden in je einem geschlossenen Haupt- und Herdsaal mit einem oder zwei Vorräumen an einer Schmalseite (dem „Megaron"). Dies war ein aus dem Norden stammender oder einem kälteren Himmelsstrich angepaßter Typus einfacher Art, der auch aus viel früherer Zeit und anderen Orten (Thessalien, Troja) bezeugt ist. Als fürstlicher Wohnbau erscheint er nur durch Größe und Ausschmückung ausgezeichnet, sonst aber unverändert. Die Kuppelgräber sind, gegenüber den frühmykenischen Schachtgräbern eine neue Form, die wohl aus einer alten, kreisrunden, halb unterirdisch angelegten Wohnhütte entstanden zu denken ist. Es sind ihrer viele erhalten, aber nur wenig von dem reichen architektonischen Schmuck der Portale, Gewölbe und Grabkammerdecken.

Aus spätmykenischer Zeit (ca. 1400—1250), die mit der letzten spätminoischen Stufe Kretas zusammenfällt, stammen viele jüngere, zum Teil kleinere Kuppelgräber und in den Stein gehauene Felskammergräber mit anderem, viereckigem Grundriß. Es ist die Zeit der größten Ausbreitung des kretisch-mykenischen Stils, aber auch seiner Verflachung und Verödung. In der Vasenmalerei werden die vegetabilischen Motive linear stilisiert und nähern sich dem wiederkehrenden Geometrismus. Prachtliebe erhält sich in Kunstindustrieschulen auf östlich gelegenen Inseln, Rhodos, Zypern, und erzeugt technisch hervorragende Elfenbeinschnitzereien, Goldarbeiten, Glasschmuck ohne das innere Leben vergangener, um 3—4 Jahrhunderte zurückliegender Zeiten. Dann haben andere Stämme, neue, von Norden her andringende jugendliche Elemente, die Reste dieser verfallenen Kunst und Kultur übernommen und sind damit nach ihrer Art verfahren, vernichtend, was ihnen im Wege stand, pflegend und sich aneignend, was sie brauchen konnten. Daraus und aus ihrem mitgebrachten eigenen Lebensstil, dessen herbe und



1.

Aus dem Isopatagrabe, mit streng stilisierten Pflanzenmustern, 63 *cm* hoch.

2.

Gefäß gleicher Form, mit tektonischem Ornament.

1. 2.

Palaststilvasen aus Knossos, nach A. J. Evans.

religiöse Strenge dem weltlich heiteren Wesen des kretisch-mykenischen Herrentums zuwiderlief, entstand die griechische Kunst und Kultur der ersten Eisenzeit.

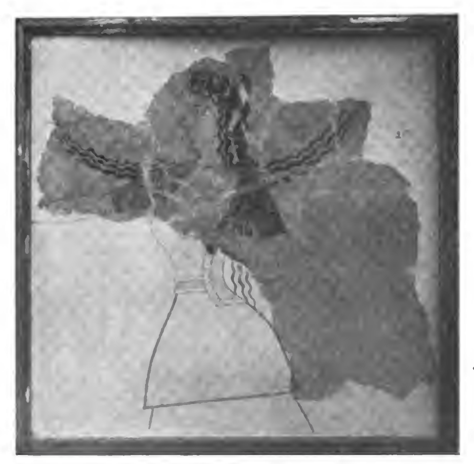
b) Triebkräfte der Entwicklung.

Innere und äußere Kräfte und Antriebe haben Kreta zu der Stellung erhoben, die es im zweiten Jahrtausend v. Chr. einnahm. Man faßt billig zunächst die ersteren ins Auge: die Einwohner und ihre Heimat. Die kretische Kultur blühte ausschließlich im östlichen Teile der Insel bei dem Volke, das die Ägypter Kafti oder Kaftiu, die Griechen später Eteokreter nannten. Die Kafti waren in Ägypten gut bekannt, und ägyptische Bildwerke zeichnen sie ganz so, wie sie in ihren einheimischen Arbeiten sich selbst darstellten (vgl. S. 379, 383 und S. 387, Fig. 1, 3—5). Da erscheinen sie als schöne schlanke Menschen mit nicht semitischem, aber auch nicht griechischem Profil, die Männer bartlos mit hohen Stirnlocken und oft bis auf die Schulter herabwallendem Scheitelhaar, gewöhnlich nur mit einem Leibschurz und mit Schuhen bekleidet, im Kampfe eigentümlich bewaffnet, zumal mit mächtigen Schilden gedeckt. Erst in späten Darstellungen tragen die Männer lange Gewänder. Höchst eigentümlich ist die Frauentracht mit ihrem steifen, manchmal beinkleidartig geteilten Glockenrock (vgl. S. 55, Fig. 2) und dem koketten, die Brust freilassenden Jäckchen. Sie erinnert an Nordafrika und stammt vielleicht von dort her. Viele Züge der Tracht und Bewaffnung scheinen auf der Insel selbst ausgebildet zu sein. Anderes ist altes Erbgut aus einer früheren Heimat, aber weder ausschließlich für den Osten, noch für den Norden oder Westen bezeichnend.

In dieser körperlichen Erscheinung harmonieren die kretischen Männer und Frauen mit dem gesamten Charakter der kretischen Kunst. Sie sind nicht steif und feierlich, nicht ernst und wuchtig, wie die Gestalten der ägyptischen und assyrischen Bildnerei, sondern leicht und zierlich, flink und geschmeidig, fast überschlank, offenbar der Ausdruck eines Ideals, dem die Wirklichkeit nur teilweise entsprochen haben kann. Wenn dies zumeist an den nackten männlichen Figuren auffällt, ist es vielleicht noch bemerkenswerter bei den weiblichen, die sich dadurch aufs schärfste von dem älteren plumpen Frauentypus der europäischen Kunst unterscheiden. Diesen großen, oft unnatürlich weit gebildeten Augen glaubt man, daß sie die Natur mit anderen Blicken ansahen, als ältere Geschlechter, daß sie Anmut und Artigkeit auch dort erblickten, wo andere nichts zu sehen gewohnt waren, als eine gleichgültige, tägliche Umgebung. Diese biegsamen „Wespentaillen", diese weit ausgreifenden „Spinnenbeine" stehen im Einklang mit dem Neuland der Kunst, das diese Menschen entdeckten und eroberten. Sichtlich harmonierte hier wie immer die Rasse mit ihrer Kunst, wie überhaupt mit ihrer Kultur, und zugleich mit dem Boden, der sie trug, dem Himmel, der sie deckte, den Pflanzen und Tieren, in deren Gesellschaft sie lebte. Anthropologisch gehörten die alten Kreter wohl zum mittelländischen Stamme; lin-



1. Bruchstück einer bemalten männlichen Relieffigur aus Gesso duro.



2. Freskobild eines jungen Mädchens ($^1/_2$).

Arbeiten der 2. spätminoischen Stufe (14. Jahrh. v. Chr.) im Palast von Knossos.

Nach A. J. Evans.

guistische Anknüpfungen sind nach verschiedenen Seiten versucht worden, aber nach keiner Richtung hin mit sicherem Erfolg. So bleibt also nichts übrig, als sich mit den räumlichen und zeitlichen Verhältnissen zu befassen, unter denen dieses Vorspiel der antik-klassischen Kulturentwicklung vor sich ging. Zu einem solchen Vorspiel war die Insel passend gelegen, besser als Troja oder der Peloponnes, und groß genug, wenn auch zu klein, um die ägäische Welt dauernd zu beherrschen. Das war anderen Stämmen vorbehalten. Um 2000 und 1000 v. Chr. liegen die großen Abschnitte in der Vorgeschichte des ägäischen Kulturkreises.

So gewiß die Rasse einen starken, wenngleich dunklen Faktor in der Geschichte der Kultur darstellt, so zweifellos ist eine hellenische Kunst am Äquator, eine peruanische in Griechenland undenkbar. Mensch und Tier, Pflanze und Boden, sie gehören alle vier zusammen, und nur aus ihrem natürlichen Zusammenleben entwickeln sich die reinen und ursprünglichen, zur Weltwirkung berufenen Zustände und Vorgänge der Geschichte. Die Griechen des letzten Jahrtausends waren eine andere Rasse, als die Kreter des vorletzten Jahrtausends; sie pflegten in anderen Kunststätten andere Zweige der Kunst. Die nächsten Analogien zur kretischen Kunst und Rasse liegen außerhalb alles historischen und ethnischen Zusammenhanges; es sind Kunst und Rasse der ostasiatischen Völker. So fremd, wie diese fast der ganzen geschichtlichen Entwicklung im Westen der alten Welt geblieben sind, steht die kretisch-mykenische Kunst der frühgriechisch-historischen des letzten Jahrtausends v. Chr. gegenüber. Wenn die gleichzeitigen Bewohner des griechischen Festlandes für Achäer, also für Griechen, genommen werden dürfen, haben die Kreter dagegen vollen Anspruch für ein Volk asiatischer Herkunft zu gelten.

Solche Herkunft ist den minoischen Kretern auch schon oft zugeschrieben worden, und u. a. hat H. Bulle die alte Karertheorie A. Köhlers wieder aufgenommen, aber allerdings dahin abgeändert, daß er nicht die festländischen Stätten mykenischer Kultur, sondern das insulare Mutterland derselben mit den Karern in Verbindung brachte. Eine Schwierigkeit für diese und jede ähnliche Annahme besteht darin, daß sich im nahen Vorderasien keine Spur einer ähnlichen Kunstbegabung, wie er als Keim der späteren Entwicklung vorhanden gewesen sein müßte, in so früher Zeit nachweisen läßt. So müßte denn der Boden Kretas die Karer zu dem Kunstvolk gemacht haben, das wir kennen. Fr. Poulsen (Der Orient und die frühgriechische Kunst, S. 16 f.) sagt von den Kretern: „Sie haben als einziges europäisches Volk den Versuch gemacht, das Joch der ägyptischen Kunstformeln auf dem Gebiete der dekorativen Kunst zu brechen. Die Fauna und Flora ihres eigenen Landes hat ihnen Vorbilder geliefert, die sie nicht treu kopierten, aber deren organisches Leben sie gewissermaßen ihren Zeichnungen einhauchten. Selbst die linearen Motive haben etwas von dem wogenden Reichtum ihres Meeres und ihrer Felder. Immer neue Naturbeobachtungen geben ihrem dekorativen Stil das Frische, Unerwartete, das wir von unseren Dichtern und Malern, aber selten von unseren Dekorateuren verlangen. Die Völker des fernen Ostens, die Chinesen und Japaner, sind in der dekorativen Kunst die Nachfolger der Kreter geworden. Aber Europa selbst kehrte mit den Griechen wieder zu dem ägyptischen Schematismus zurück. Nur kurz hat die kretische Blütezeit gedauert und diese Kunst hat nie sehr tief Wurzel gefaßt. Aber als die Völker Syriens, Kleinasiens und Griechenlands nach langer Barbarei der Völkerwanderungszeit eine neue Kunst zu bilden begannen, da lag das alte Wunderland Ägypten noch immer da mit seinen ewigen Formeln."



Kretisch-mykenische Arbeiten in Bronze und Edelmetall
aus den Schachtgräbern von Mykenä.

Nach galvanoplastischen Nachbildungen der württembergischen Metallwarenfabrik in Geislingen.

Die äußeren Kräfte zu seinem großen künstlerischen Aufschwung scheint Kreta aus zwei verschiedenen Quellen geschöpft zu haben, indem es mit seiner profanen Kunst mehr von Ägypten, mit seiner religiösen, symbolischen oder piktographischen Kunst mehr vom eigentlichen Osten abhängig war oder entscheidende Einflüsse empfing. Die höhere Kunstwelt war zu jener Zeit die ägyptische, und was aus freier Wahl geschaffen wurde, zeigt daher Hinneigung zu dieser. Was dagegen infolge näheren räumlichen und vielleicht auch ethnischen Zusammenhanges Aufnahme fand, scheint vielmehr auf den hittitisch-babylonischen Osten hinzuweisen und von dorther zu stammen.

Über den Grad der Abhängigkeit von Ägypten sagt W. von Bissing (Der Anteil der ägyptischen Kunst am Kunstleben der Völker, München 1912, S. 4): „Greifbare Wirkungen der ägyptischen Kunst auf eine fremde sind vor der zweiten Hälfte des mittleren Reiches (nach 2000 v. Chr.) nicht nachweisbar. In den Vordergrund tritt hier die ägäische Welt. Wir begegnen vor allem auf Kreta, späterhin auch auf Kypros und dem griechischen Festlande einem regen Import ägyptischer Ware, die naturgemäß fast ausschließlich der Kleinkunst und dem Kunsthandwerk angehört. Bald kommt es auch zum Tauschhandel. Die nachhaltigsten und zahlreichsten Einwirkungen beobachten wir, wie es bei dem Verhältnis der älteren und erfahreneren ägyptischen Kultur zur kretischen natürlich ist, in der Technik. Das aber ist das Wunderbare bei dem jüngeren Volke, daß es jede neue Errungenschaft sich gleich ganz zu eigen macht," wie der genannte Autor an der Gold-, Stein-, Elfenbein-, Glas-, Fayence-, Stuckarbeit, ferner an der Übernahme ornamentaler und architektonischer Motive einzeln nachweist. Über die Ornamentik sagt er (a. O. S. 56): „Alles in allem muß man gestehen, daß im Gegensatz zu dem, was die Zeit des orientalisierenden Stiles zeigt, wohl Anregungen, Möglichkeiten den Kretern im Verkehr mit den Ägyptern zugetragen wurden, von einer Abhängigkeit im einzelnen aber nur in ganz seltenen Fällen gesprochen werden kann." Die Metallpolychromie der Dolchklingen von Mykenä ist eine kretische Erfindung, die in Ägypten erst nach dem Jahre 1000 v. Chr. auftritt; sie diente zum Ersatz der bunten Steineinlagen, deren Behandlung den kretischen Arbeitern nicht so geläufig war, wie den ägyptischen. In der Fayencearbeit zeigt sich deutlich, wie einschneidend einerseits die Vertrautheit mit ägyptischer Kunst gewirkt hat, und wie rasch andererseits die Abhängigkeit siegreich überwunden wurde. Mit Reisinger („Kret. Vasenmalerei") nimmt auch v. Bissing an, daß der Anstoß zur Darstellung der Umwelt an Stelle der inhaltlosen Ornamentik, also die entscheidende Wendung in der Geschichte der kretischen Kunst, den Kretern von Ägypten gekommen sei.[45a])

Die vorderasiatischen, im engeren Sinn „orientalischen" Einflüsse in der kretischen Kunst beziehen sich auf andere Gebiete als die der Technik, der Ornamentik und der Darstellung der profanen Umwelt.

Für eine starke materielle und geistige Abhängigkeit der kretisch-mykenischen Kunst und Kultur von den Hittitern des zweiten Jahrtausends v. Chr. — und durch diese von den Babyloniern — sind zuletzt Prinz (Athen. Mitt. 1910, 149 ff.) und Poulsen (Der Orient und die frühgriechische Kunst, 74 ff.) eingetreten. Eine ganze Reihe von Göttertypen ist aus dem asiatischen Orient übernommen und in den kretischen Siegelsteinen und Terrakotten

[45a]) E. Reisinger, Kretische Vasenmalerei vom Kamares- bis zum Palaststil, 1912. — E. Naville (Archives Suisses d'Anthrop. génér. I, 1914, 61 f.) erkennt auch in der Vorherrschaft der Schmiedetechnik über die Gußarbeit in den kretisch-mykenischen Metallkunstwerken ägyptischen Einfluß und vermutet, daß die Figuren der Goldbecher von Vaphio nicht, wie Perrot und andere annahmen, in getriebener Arbeit von der Innenseite her, sondern nach einem in Ägypten beliebten Vorgang über einem fertigen Holzmodell von außen durch Einhämmern des Metalles hergestellt seien.



Kretisch-mykenische Werke, meist Goldarbeiten, aus den Schachtgräbern von Mykenä.

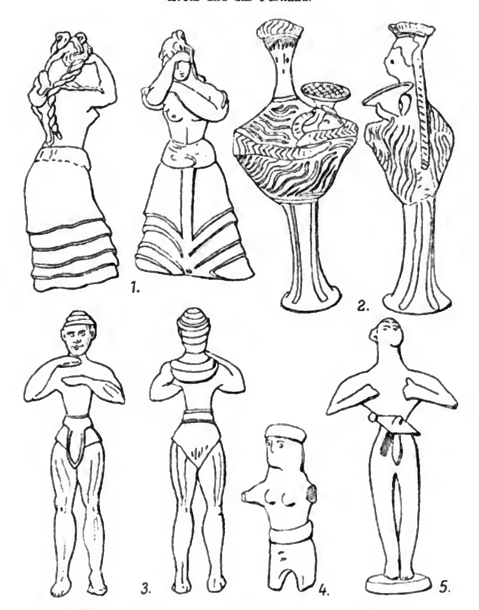
Nach galvanoplastischen Nachbildungen der württembergischen Metallwarenfabrik in Geislingen.

mit geringen Änderungen bildlich dargestellt: so besonders die Göttin, die ihre Brüste faßt, die Göttin mit der Taube (vgl. S. 55, Fig. 3—5, auch die Tauben auf dem Altar finden sich bei den Hittitern), die Göttin mit der Schlange (vgl. S. 377), die Göttin mit Löwen, die Göttin mit Blumen (vgl. S. 55, Fig. 2), die kriegerischen männlichen Gottheiten mit Spitzhelmen und Löwen. „Für alle diese Typen," sagt Poulsen, „lassen sich innerhalb der hittitischen Kunst ähnliche Schöpfungen nachweisen, und die Hittiter haben, was auch Prinz hervorhebt, die meisten dieser Gebilde aus Babylonien übernommen." Schwieriger scheint es, in der Dämonenwelt der Siegelsteine das Ägyptische vom Asiatisch-Orientalischen zu unterscheiden; aber Poulsen führt auch hier Beispiele an und verweist auf andere, die noch anzuführen wären, um zu zeigen, daß nicht Ägypten allein die kretische Kunst des zweiten Jahrtausends beeinflußt hat.

c) Kretisch-mykenisches Herrentum.

Zu den übrigen inneren und äußeren Triebkräften gesellte sich der Aufschwung zu einer neuen und höheren politischen Ordnung. Um die Wende vom dritten zum zweiten Jahrtausend und in der nächsten Folgezeit verstärken sich die Anzeichen des Überganges von älteren, demokratischen zu aristokratischen (speziell zu thalassokratischen) Lebensformen. Damals entstanden die ersten Paläste von Knossos und Phästos auf Kreta, die ältesten Burganlagen von Tiryns und Mykenä, dessen früheste Schachtgräber noch der Kamareszeit angehören. Es war also eine Zeit der Neugründung oder erheblichen Vergrößerung von Städten, Burgen und Palästen, eine Fürsten- und Königszeit, zu deren Charakteristik man sich, historisch mit Unrecht, sonst nicht unberechtigt, auf die sagenhaften Namen eines „Priamos" und eines „Minos" berufen hat. In dieser Zeit erst hat sich Kreta, dank seiner Lage und Größe sowie seiner alten Verbindungen mit Ägypten, kulturell über die anderen Wohngebiete am ägäischen Meer emporgeschwungen und die Führung in diesem Kreise an sich gebracht. Ein großer politischer und kulturgeschichtlicher Umschwung ist dem der Kunst vorangegangen und nur aus jenem ist dieser zu erklären.

Die Schöpfer des kretischen Naturalismus waren zwar keine Jäger, aber auch keine festländischen Ackerbauer, sondern die Künstler eines seefahrenden Inselvolkes, besser gesagt: meerbeherrschender Inselkönige und ihres glänzenden Hofhaltes. Eine historische Kunst im engeren Sinne, wie später die hellenische, ist auch die kretisch-mykenische nicht gewesen. Eine solche bricht nicht so völlig mit ihrer Vergangenheit, mit ihrer letzten Vorstufe. Sie wächst aus dieser heraus und trägt, wie man an der hellenischen Kunst sehen kann, zunächst die geometrischen Formen als starres Gewand über einem neuen geistigen Kern und Inhalt. Eine Art prähistorischer Einseitigkeit und Beschränktheit haftet auch noch dem kretischen Naturalismus an. Darum hat er sich zwar zum üppigen „Palaststil" steigern können, ist aber dann, unter der Ungunst äußerer und innerer Verhältnisse, als hochspezialisierte Erscheinung entartet und erloschen, nicht ganz unfruchtbar, aber auch nicht so fruchtbar, wie die historische Kunst des alten Orients und Griechenlands in langer, stufenreicher Nachwirkung geworden sind. Es ist also kein Zufall, daß das kretisch-mykenische Kulturzeitalter, wie andere prähistorische



Kretisch-mykenische Metall- und Tonplastik.

Nach L. A. Milani.

(1., 2. Bekleidete weibliche, 3.—5. nackte männliche Figuren. 1. u. 3. Metallguß, fein modelliert, 2., 4., 5. Ton, gröber geformt.)

Perioden, durch den Spaten aufgeschlossen werden mußte und auf andere Art nicht zu erkennen, ja nicht einmal zu ahnen war, während man über ägyptische und griechische Kunst, auch vor allen Ausgrabungen in diesen Ländern, nach den Berichten alter Autoren, archaisierenden Werken und Kopien der römischen Kaiserzeit zwar ungenügend, aber doch schon einigermaßen richtig urteilen konnte.

Zum Unterschiede von den Volkskulturen, die in den älteren vorgeschichtlichen Zeitaltern herrschten, von der Jägerkultur der älteren Steinzeit, von der Bauernkultur der jüngeren Steinzeit und der älteren Bronzezeit,

ist die kretisch-mykenische Kultur Griechenlands eine Herrenkultur gewesen, wie in Italien die etruskische, in Westeuropa die La Tène-Kultur. Wie diese beiden und mit ähnlichen äußeren Zügen, war sie die letzte und höchste Ausprägung vorgeschichtlicher Kulturkräfte an der Schwelle geschichtlicher Zeiten, zugleich die älteste und höchste ihrer Art auf dem Boden Europas. Es ist wohl kein Zufall, daß alle diese drei Höhepunkte vorgeschichtlichen Kulturlebens von fremden Mächten abgeschnitten und unterbrochen wurden, die sie politisch vernichteten, kulturell aber in neuen Bahnen weiterführten. Denn das gleiche Schicksal traf die kretisch-mykenische Kultur Griechenlands durch die geschichtlichen Griechenstämme, die etruskische Kultur Italiens durch das republikanische Rom und die keltische Kultur Westeuropas durch das Rom Cäsars und seiner Nachfolger. Das waren drei Vorgänge von typischer Ähnlichkeit, die nacheinander Griechenland und Italien, zuletzt das westliche und mittlere Europa in historische Lebensbahnen überführten.

Die kretische Kultur ist eine typische Herrenkultur gewesen, wie sie vorher auf europäischem Boden nirgends bestanden hat. Mit Recht findet ein Geschichtschreiber Griechenlands[16]) in den prunkvollen Fürstengräbern der Insel den giltigen Beweis, daß in frühminoischer Zeit, also um 2000 v. Chr. oder noch vorher, auf Kreta eine mächtige Aristokratie sich entwickelt hat. „Das Land war damals mit Herrensitzen bedeckt, von denen sich in der Nähe von Phästos im Umkreis weniger Stunden eine ganze Reihe nachweisen lassen. In der mittelminoischen Zeit erhob sich dann über diese Aristokratie das Königtum zu bedeutender Machtfülle.... Der Adel suchte es im kleinen den Königen nachzutun; seine Paläste erhoben sich in Knossos rings um das Königsschloß und draußen auf dem Lande, in Mitte der Flecken und Dörfer, deren Bewohner offenbar in ähnlicher Weise von den Schloßherren abhängig waren wie diese selbst von den Königen.“ Also ein entwickeltes Feudalsystem. „Die Macht der Königshäuser wie des Adels ruhte auf dem Grundbesitz; das zeigen die ausgedehnten Vorratsräume im Erdgeschoß aller kretischen Paläste, wo, in mannshohen Tongefäßen, die Erzeugnisse des Ackerbaues aufbewahrt wurden. Die Ölpresse im Palaste von Knossos zeigt ferner, daß die Fürsten die Bewirtschaftung der Güter im eigenen Betrieb hatten, und die Vermutung liegt nahe, daß die Leibeigenschaft der Landbevölkerung, wie wir sie später in der griechischen Zeit finden, schon vor der Eroberung bestanden hat.... So haben sich auf Kreta verhältnismäßig bedeutende städtische Mittelpunkte entwickelt schon zu einer Zeit, als es im übrigen Europa nichts anderes als Herrenburgen und Dörfer gab.“ Auch dort lebte also eine Volksschichte, die sich sagen konnte, was die Chorführer in Schillers „Braut von Messina“ einander in Betrachtung der Schicksale ihrer Insel und der allgemeineren Lose herrschender und dienender Volksschichten zurufen.

Die kretisch-mykenische Kultur vertritt also die typische, dritte und letzte Stufe aufwärtsstrebenden, vorgeschichtlichen Wirtschaftslebens, den sekundären Parasitismus auf symbiotischer Grundlage. Daher die Ähnlichkeit des kretischen Naturalismus mit dem des westeuropäischen Jägertums längst vorher beschlossener Jahrtausende. Herren und Fürsten, Krieger und Könige sind zu allen Zeiten gern wieder Jäger geworden, Wildtöter und Tierbändiger, nicht mehr die alten Freiherren der Wildnis, aber Männer von ähnlichem Geiste und ähnlichen aristokratischen Neigungen im Leben, wie in der Kunst. So erklären wir uns die packende Naturtreue dieser Kunst, aber auch ihr

---

[16]) K. J. Beloch, Griechische Geschichte² I, 1.

rätselhaft rasches Aufblühen und ihr schnelles Hinwelken nach dem Eintritt neuer wirtschaftlicher, sozialer und politischer Verhaltnisse.

Das Herrentümliche der kretisch-mykenischen Kunst ist so stark ausgeprägt, springt so grell und scharf ins Auge, daß es unmöglich übersehen werden kann. Der unerhörte Waffenprunk, die überreiche Verwendung von Edelmetall und edlem Gestein, die mannigfachen Techniken der farbigen, malerisch wirkenden Einlagen, die Wappen- und Siegelbilder, das sind lauter charakteristische Einzelzüge, die ergänzend hinzutreten zu dem Naturalismus der Kunstdarstellungen, zu den reizenden Tierstücken und den Bildern von Festzügen und Festspielen, Stierkämpfen, Tänzen, Opfern, in denen, bezeichnend für ritterliches Wesen, zierlich gekleidete Frauen eine hervorragende Rolle spielen. Der Abstich gegen die Kunst der älteren Zeiten europäischer Vorgeschichte ist der denkbar größte. Damit soll natürlich nicht geleugnet werden, daß es auch vorher schon in einzelnen europäischen Ländern herrschende und dienende Klassen der Bevölkerung gegeben habe. Aber eine so durchgebildete Scheidung und Gliederung der Gesellschaftsschichten wie in den „minoischen" Zeiten Kretas, kann früher unmöglich irgendwo im Westen der Alten Welt geherrscht haben, außer im Orient. Es wird daher kein Zufall sein, daß die kretische Kultur, trotz ihrer sonstigen Selbständigkeit und Eigenart, in mancher Beziehung doch nach keiner anderen Richtung hinweist, als nach dem Morgenlande. Oskar Montelius hat einst, in fast legendenhaft anmutender Darstellung, kleinasiatisch-syrische Hethiter, kretisch-mykenische „Pelasger" und italische Tyrrhener als identische Träger übereinstimmender Formen höherer Kultur auf dem Wege vom nahen Orient nach dem westlichen Mittelmeerbecken aufgefaßt. Wir lassen die alten Völkernamen und Wandersagen gern beiseite. Sie sind doch höchstens ein legendärer Ausdruck der Entstehung neuer, halb historischer, halb vorgeschichtlicher Zustände in verschiedenen Länderräumen des Mediterrangebietes. Das Wesentliche sind sie nicht. Ähnliche Ursachen haben ähnliche Wirkungen nach sich gezogen, wie immer die jeweiligen Vollstrecker geheißen haben. Bekanntlich enthielt die etruskische Kunst und Kultur auch ein Erbe aus mykenischen Zeiten, die La Tène-Kultur auch ein etruskisches und ein altjonisches Erbe, welch letzteres wieder mykenischen Ursprunges war. Daraus allein lassen sich aber die beiden jüngeren Kulturen des Westens nicht erklären, so wenig, als die kretisch-mykenische aus der Übernahme orientalischer Elemente. Die inneren Zustände bestimmten die Gangbarkeit fremder Werte. Die kretische Kultur folgte der orientalischen, die etruskische der kretischen und die keltische der etruskischen hauptsächlich doch darum, weil die inneren Zustände im Orient, in Ostgriechenland, in Italien und in Gallien zu ungleichen Zeiten gleiche oder ähnliche, typische Gestalt annahmen.

II. Der außerägäische Länderkreis.

4. Technik und Stil der Metallarbeit.

Außerhalb des ägäischen Kulturkreises ist die künstlerische Hinterlassenschaft der Bronzezeit unendlich viel ärmer als im Südosten. Die bildlichen Darstellungen der neolithischen und der Bronzezeit in den peripherischen Teilen Europas sind in anderem Zusammenhange schon oben (S. 206—249) ausführlich behandelt worden, und es zeigte sich dabei, daß sie vielfach in Stein ausgeführt sind, ohne Verknüpfung mit Gebrauchsgegenständen des täglichen Lebens, dagegen häufig zum Ausdruck religiöser Ideen, zum Grabgebrauch oder zu bilderschriftlicher Aufzeichnung. Die übrige Kunst der Bronzezeit in jenem äußeren Länderkreis beschränkt sich (nach den erhaltenen Werken) technisch auf die Arbeit in Metall und in Ton, gegenständlich auf die fast immer bildlose Verzierung von Gebrauchsgegenständen, auf eine nach Zeitstufen und Ländern verschiedene geometrische Ornamentik.

In der Beherrschung und Behandlung der Metalle haben die Länder Europas weder technisch noch ästhetisch gleichen Schritt gehalten. Schon im Verhältnis zwischen Gußtechnik und Schmiedekunst erkennt man drei verschiedene Kreise oder Zonen: einen südöstlichen, einen mittleren und einen nördlichen (oder nordwestlichen) Kreis. Der Südosten (sowie der Orient) beherrschte frühzeitig beide Arten der Metallbehandlung. Die mittlere Zone beschränkte sich lange Zeit, ausschließlich oder weitaus vorwiegend, auf die Gußtechnik. Die Schmiedekunst hob sich zuerst in der jüngeren Bronzezeit und namentlich in der ersten Eisenzeit. Nordeuropa huldigte dagegen während der ganzen Bronzezeit, d. i. bis um 500 v. Chr., ausschließlich der Gußkunst und brachte es dadurch zu einem besonders hohen Grade der Ausbildung dieser Technik. Da (abgesehen vom Kaltschmieden des Kupfers) das Gießen der Metalle die ältere Technik ist, zeigt sich in jenem Verhalten, daß die jüngere Technik, das Schmieden, im Orient und im ägäischen Kulturkreis schon früh, in der mittleren Zone etwas später, in der nördlichen noch viel später an die Seite der älteren Technik getreten ist. Daher die späte, aber beträchtliche Ausbildung der Toreutik im Hallstätter Kulturkreis Mitteleuropas und die staunenswerte Vollendung der Gießkunst in der Bronzezeit Skandinaviens.

Die ältesten Bronzegeräte waren unverziert, wie die allermeisten Stein- und Kupfergeräte. In den Ornamenten, die man später auf vielen Bronzen anbrachte, äußert sich der steigende Luxus und die höhere Wertschätzung des neuen Kulturmittels. Auch die ältesten verzierten Bronzen sind in den meisten Ländern Europas von außen eingeführt und gaben der lokalen Industrie den Anstoß zur dekorativen Betätigung an den eigenen Arbeiten, die sie nach jenen Vorbildern schufen.

Die einheimische Bronzeindustrie verwendete wohl zu allermeist das fertig von außen in Barren-, Beil- oder Ringform eingeführte Rohmaterial, welches sie ausschließlich durch

Guß umgestaltete. Schmiedearbeit als Haupttätigkeit beim Formen der Bronze findet sich erst gegen das Ende der Bronzeperiode und namentlich in der ersten Eisenzeit. Obwohl sich bei einzelnen Fundstücken oft nicht mit Gewißheit sagen läßt, ob sie importiert oder im Lande selbst gefertigt worden sind, erkennt man doch die lokale Fabrikation meist mit Sicherheit an der Verbreitung gewisser Typen innerhalb bestimmter Grenzen, d. h. in den Rayons gewisser, nicht näher feststellbarer Fabrikationsörter.[47]) Die Technik der alten Bronzegießer war zugleich primitiv und vorzüglich. Sie arbeiteten zumeist mit verlorener Form, mittels Wachsmodellen, die für jeden Guß neu hergestellt werden mußten, so daß man nur selten mehrere Stücke trifft, die aus einer und derselben Form hervorgegangen sind. Da das Löten unbekannt war, bediente man sich zur Verbindung zweier Stücke des Nietens oder bei Flickarbeiten des rohen Aushilfsmittels des Übergießens mit geschmolzener Bronze. Allein trotz dieser technischen Schranken leisteten die alten Bronzegießer Vorzügliches. Das Höchste in ihrer Art vollbrachten die nordischen Gußkünstler in Bronzegefäßen, welche über einem Tonkern gegossen wurden, und deren Wandstärke gleichwohl nirgends über 1 mm hinausgeht. Vielleicht noch höhere Geschicklichkeit erforderten die über einem Tonkern gegossenen breitschneidigen Votiväxte aus Södermanland,[48]) deren Wandungen ebenso dünn sind, und zu deren Verzierung eingeschlagene konzentrische Kreise, Goldblech[49]) und Bernstein verwendet wurden. Bernsteineinlagen finden sich auch an Knöpfen, Schwertgriffen und anderen Bronzen. Sonst verwendete man zur Ausfüllung der vertieften Ornamente — besonders an Hängegefäßen und Schwertgriffen — eine schwarzbraune Harzmasse, die sich auch in Kuchenform wiederholt in Torfmooren gefunden hat. Diese dunklen Einlagen machten auf der goldenen Bronze schönen Effekt und waren notwendig, um die feinen Verzierungen gebührend hervortreten zu lassen.

Wir haben die Ziertechnik der alteuropäischen Bronzekünstler G r a v i e r u n g genannt und werden uns dieses Ausdruckes der Kürze wegen auch ferner bedienen. Doch muß bemerkt werden, daß diese Zeichnung nicht Gravierung im engeren Sinne ist. Sie ist nicht Einritzung mit dem Gravierstichel, einem stählernen, die Bronze leicht schneidenden Instrument, sondern Punzierung, die durch E i n s c h l a g e n mittels eines Bronzestiftes und eines Hammers zustande gekommen ist. Eisen und Stahl waren unbekannt; der Punzstift war aus demselben Metall wie das zu verzierende Objekt: aus Zinnbronze. Daß man Bronze mit einem Werkzeug aus gleichem Metall auf diese Weise dekorieren könne, ist eine Wahrnehmung, welche man erst in neuester Zeit infolge von Versuchen, zu welchen die alten nordischen Bronzen anregten, gemacht hat. Die Punzstifte der Bronzearbeiter waren, wie manches erhaltene Exemplar zeigt,[50]) meißel- oder stemmeisenförmig und wurden mit der Schneide auf der Fläche fortgerückt, während unausgesetzt schwache Hammerschläge auf das stumpfe obere Ende des Instrumentes fielen. Infolge dieses Verfahrens zeigen dünngegossene Bronzeplatten auf der Rückseite das Muster in schwachem Relief, und auch andere technische Merkmale unterscheiden das Ergebnis dieser Prozedur von dem der eigentlichen Gravierung.

Die Schönheit und Korrektheit der Zeichnung auf den nordischen und anderen alteuropäischen Bronzen erscheint in Anbetracht dieser Herstellungsart doppelt anerkennenswert. Nur selten kann man die stückweise Entstehung der Ornamentlinien an den Spuren der einzelnen Schläge verfolgen; solche Arbeiten werden von ungeschickteren Händen herrühren, als sie gewöhnlich mit Stift und Hammer an den hochgeschätzten Erzgußpro-

[47]) So kann man, wie die skandinavischen Archäologen gezeigt haben, vielfach die schwedischen von den dänischen Bronzen unterscheiden oder solche, die bloß der Insel Bornholm und dem südlichen Schonen eigentümlich sind.

[48]) Montelius, Temps préhist. en Suède, S. 70, Fig. 72.

[49]) Chemische Vergoldung war ebensowenig bekannt wie die Lötkunst; aber häufig überzog man Schmucknadeln, Zierknöpfe, Schwertgriffe, Prunkbeile ganz oder teilweise mit dünnen Goldblättern.

[50]) Siehe z. B. S. Müller, Nordische Altertumskunde, S. 285, Fig. 148. Auch in Bronzezeitschichten Zyperns, der Schweiz und der Oberpfalz sind solche Punzen gefunden worden. Vgl. Naue, Die Bronzezeit in Oberbayern, S. 230, Anm. 1 und die dort angeführte Literatur.

dukten tätig waren. Minder staunenswert ist jene Feinheit der Ausführung bei den geradlinigen Mustern als bei den aus krummen Linien bestehenden Ornamenten, und am merkwürdigsten ist sie bei den gerade in der älteren Bronzezeit des Nordens mit großer Vorliebe gezeichneten Spiralreihen. Mit Recht betont S. Müller, wie infolge der geschilderten Technik die ganze nordische Bronzeornamentik eine feine und leichte Flächenornamentik werden mußte. „Der Mangel an Kraft im einzelnen Muster mußte durch die Menge der Dekoration ersetzt werden; darum wurde die Ornamentik stark zusammengedrängt und dicht ausfüllend. Ferner mußte das Punzen natürlich zu den überall wiederkehrenden bandförmigen und ununterbrochen fortlaufenden Ornamenten führen; so läßt sich nämlich der Punzstift am leichtesten anwenden: er gleicht dem Bleistift, womit man unter gleichmäßigem und fortgesetztem Druck zeichnen kann. Das Resultat mußte eine reine Linearornamentik werden, denn etwas anderes läßt sich mit der Punze nicht ausführen, und selbst die so stark vorherrschenden gebogenen und geschwungenen Linien sind sicherlich eine natürliche Folge der Art dieses Instrumentes. Infolgedessen war man darauf angewiesen, das Auge durch Regelmäßigkeit, Symmetrie und sorgfältige Ausführung, den Kern jeder guten Linearornamentik, zu erfreuen; auf dieser Grundlage hat man wohl nirgends so Hohes erreicht als im Norden."[51])

Hätte man getriebenes Metall zu verzieren gehabt, so würde sich gewiß sehr bald eine Buckel- oder flache Reliefornamentik entwickelt haben, wie wir sie am Beginne der Eisenzeit fast überall antreffen. Allein die Objekte waren ausnahmslos feste, mehr oder minder dicke Gußstücke, welche eine Bearbeitung von der Rückseite nicht zuließen, und so blieb es bei der seichten einseitigen Punzierung. In den oberbayrischen Hügelgräbern findet sich jedoch schon während der älteren Bronzezeit der Beginn einer Buckelornamentik an dünnen Gußbronzen; denn „die kleinen Buckel- oder Perlreihen, welche die Diademe, Knöpfe, die runden konkav-konvexen Zierscheiben und Tutuli verzieren, sind von rückwärts mit Bronzepunzen eingeschlagen".[52]) Sonst ist auch hier alles Ornament von vorne eingehämmert.

Die ornamentalen Formen zeigen, daß ursprünglich eine gemeinsame Grundlage vorhanden war, die überall noch lange nachwirkte. Später unterscheidet sich der Westen (Italien, Gallien, Britannien) sehr merklich von dem Osten, besonders von Ungarn, Norddeutschland und Skandinavien. Jener behält fast durchaus die alten, geradlinigen Muster bei, während dieser eigene, krummlinige Stilarten entwickelt, zu denen er die Anregungen von außen erhielt. Auf diesen Unterschied wird in späteren, den einzelnen Regionen gewidmeten Abschnitten zurückzukommen sein.

5. Gruppen und Stufen der Keramik.

Tongefäße bildeten im außerägäischen Länderkreise Europas weder in der Bronze- noch in der ersten Eisenzeit weitverbreitete Handelsartikel, wie im Mittelmergebiet zuerst die mykenischen, dann die griechischen Vasen. Man pflegte noch die alte Freihandtöpferei ohne andere technische Behelfe als in der jüngeren Steinzeit. Daher ist die Keramik der Bronzezeit von charakteristischer Ungleichheit in den einzelnen Ländern.

Im allgemeinen unterscheiden sich die Tongefäße der Bronzezeit (wie zum Teil schon die der Kupferzeit) von denen der reinen jüngeren Steinzeit durch größere Verschiedenheit in den Maßen. Wahre Riesentöpfe und Riesenschüsseln finden sich neben vielen zierlichen Kleinarbeiten und Miniaturnäpfchen, während die größten wie die kleinsten neolithischen

[51]) Nordische Altertumskunde, S. 287 f. Vgl. S. Müller, „Zur Bronzealtersfrage" (Arch. für Anthr. X, S. 38—40).

[52]) Naue, Die Bronzezeit in Oberbayern, S. 230.

Töpfe um ein gewisses Mittelmaß ziemlich wenig zu schwanken pflegen. In den Formen zeigt sich ein viel größerer Reichtum der Gliederung und Profilierung: starke Einziehungen oder Ausladungen des Bauches oder des Mundsaumes, scharfe Kanten oder tiefe Kehlen zur Sonderung der tektonischen Elemente. Die Entwicklung erscheint hier, wie meist, in Gestalt der Differenzierung. Von größter Einfachheit sind die Kochgefäße, die — abgesehen von der noch immer fehlenden Scheibentechnik, dem scharfen Brand und der Glasur — den ländlichen Kochtöpfen der Gegenwart völlig gleichen. Ganz anders, von feiner Arbeit und edler Form, sind dagegen das tönerne Trink- und Eßgerät, die Schalen für Gewürze u. dgl. Wenn die Tongefäße der Bronzezeit außerhalb des ägäischen Kulturkreises unbemalt sind und viele von ihnen auch keine vertieften Ornamente tragen, so stehen sie darum nicht zurück hinter der neolithischen Keramik, in der jene beiden Ziertechniken eine große Rolle spielten. Sie ersetzen diesen Mangel eines bunten Wandschmuckes durch ihre Tektonik, durch die Güte der Paste und durch sorgfältige Glättung, die oft bis zum Spiegelglanz geht. So erscheint die neolithische Keramik Mitteleuropas trotz ihrer Vorzüge als eine altertümliche, die Keramik der Bronzezeit dagegen als eine vorgeschrittene Industrie, in der unverkennbar auch Einflüsse des Metallstils maß- und richtunggebend mitgewirkt haben.

Die altbronzezeitliche Keramik der Aunjetitzer Stufe setzt zum Teil die vormetallische Formenreihe der „Bombengefäße“ fort. Zu einem anderen Teile erweckt sie durch eigenartige, neue und scharfe Profilierung, Schwärze, Glanz und Verzicht auf jede Flächenverzierung bereits den Gedanken an Vorbilder aus getriebenem Metall, deren erste Nachahmung in Ton nicht in dem gleichen Gebiete erfolgt zu sein braucht. Diese Vermutung steigert sich für die jüngeren Stufen der Bronzezeit im mittleren und oberen Donaubecken, obwohl die ältesten importierten Metallgefäße erst in der vierten oder letzten Stufe auftreten. Die engeren Beziehungen zur Metallarbeit äußern sich auf verschiedene Weise: in der tektonischen Gliederung, in der eckigen Profilgebung, im Zurücktreten oder Verschwinden der Flächendekoration, in der Vorliebe für ausgesprochene helle oder dunkle Farbe, oft in der Verstärkung der letzteren durch einen metallisch glänzenden Graphitanstrich, in der Auflegung wirklicher Metallplättchen, endlich in der Anbringung von Teilen und Zieraten, die unmittelbar aus der Metalltechnik stammen: breiter, horizontaler oder konisch ausladender Mundsäume, scheibenförmiger Buckel oder spitzer Warzen, flacher Kannelierungen, ring- oder säulenförmiger Henkel u. dgl.

Wollte man in den Leistungen der Keramik einen Maßstab der künstlerischen Kultur in den außerägäischen Ländern erblicken, so müßte man den ersten Preis der sogenannten „pannonischen“ Gruppe Südungarns und des angrenzenden Süddonaulandes erteilen. In zweiter und dritter Linie kämen Mittel- und Westeuropa in Betracht und erst zuletzt Italien und Skandinavien. Denn die Keramik der nordischen Bronzezeit ist höchst unbedeutend und die der italischen zehrt nur von einem neolithischen Erbe und von spärlichen fremden Gaben, die dem Süden der Halbinsel und Sizilien durch ihre Weltstellung vermittelt wurden. Die ausgezeichnete, künstlerische Qualität der pannonischen Keramik beruht ebenfalls auf der Lage dieses Gebietes im Hinterlande der Balkanhalbinsel, sie ist aber viel eigentümlicher, unabhängiger und reicher, als die mykenisierende Töpferei Unteritaliens und Ostsiziliens.

Für West- und Mitteleuropa kann man (mit Déchelette, Manuel II, 1, 373 ff.) vier Gruppen oder Typen der bronzezeitlichen Keramik unterscheiden, die mehr oder weniger genau den vier Zeitstufen des Bronzealters entsprechen. Es sind die folgenden:

Erste Gruppe (Stufen I und II), in Mitteleuropa Aunjetitzer Skelettflachgräber, in Westeuropa (Bretagne) Brandgräber unter Tumulis. Keramik wie vorbeschrieben, unverziert; wenn Verzierungen vorkommen, sind es feldereinfassende Dreiecksbänder des Rahmenstils. Bikonische oder rundbauchige Gefäße mit zwei oder vier Bandhenkeln finden sich in dieser Zeit nicht nur in Westfrankreich und Böhmen, sondern auch auf Sizilien und Sardinien mit Flachbeilen und dreieckigen Dolchen aus Kupfer oder Bronze.

Zweite Gruppe (Stufen II und III) aus vielen Ansiedlungen und Grabhügeln von Westfrankreich bis Siebenbürgen. „Geschnitzte Vasen" oder sogenannte „Zellenschnittkeramik" (vgl. S. 397, Fig. 2) mit schönen Formen: schwarzen oder braunen bauchigen Schalen und Henkelkrügen mit konisch erweitertem Hals. Tiefe „Alveolen", die durch Schnitte oder das Eindrücken von Stempeln hergestellt wurden, sind mit weißer Masse gefüllt und bilden geschmackvolle geradlinige Muster: Dreiecksreihen, Rautenbänder, Zickzacklinien, Schachbretter, oft nur auf dem oberen Teil, aber auch kreuzweise über dem äußeren Schalenboden. Die Anknüpfung an die Glockenbechergruppe erscheint problematisch. Die meisten Funde stammen aus Frankreich, dem Elsaß (Tumuli bei Hagenau), Württemberg (Schwäb. Jura), Bayern. In Österreich-Ungarn hat man auf diese Gruppe bisher wenig geachtet. (Proben aus Siebenbürgen s. ZfE. 1903, S. 452, Fig. 34 *a* und *b*.)

Dritte Gruppe (Stufen III [und IV?]) aus Ansiedlungen, Hügel- und Flachgräbern mit Brandbestattung. Kannelierte Vasen mit hohem, zylindrischem oder konisch erweitertem Hals und kleinen Schulterhenkeln. Die Kannelüren sind senkrecht, schräg, selten gebrochen, und befinden sich meist auf der oberen Bauchhälfte. Diese Gruppe vertritt in den Tumulis Frankreichs, des Elsaß' und Oberbayerns die Stelle des gleichzeitig im östlichen Mitteleuropa blühenden Lausitzer Typus, dessen Schmuck teils in Kannelüren, teils in Buckeln besteht. In Frankreich sind Buckelvasen selten, in Bayern und Böhmen erscheinen sie in Tumulis der jüngeren Bronzezeit; ihre Hauptrolle spielen sie in den Urnenfeldern Schlesiens, der Lausitz und der Nachbargebiete (Nordböhmen, Mähren). Die Buckel, gewöhnlich vier, selten mehr, sind aus der Bauchwand hohl herausgetrieben oder voll aufgesetzt. Auf diese Buckelkeramik und ihre Gesellschaft werden wir unten zurückkommen.

Vierte Gruppe (Stufe IV). In Westeuropa aus jungen Pfahlbauten der Westschweiz und Savoyens, ferner aus Brandgräbern, in Mitteleuropa hauptsächlich in Urnenfeldern vertreten. In Westeuropa sind die kleinen Gefäße von höchst sorgfältiger Arbeit, fast wie auf der Drehscheibe geformt. Die durch Rauchschwärzung erzielte dunkle Oberfläche ist glatt poliert und glänzend, wie bei Buccheroton. Die feinsten Stücke tragen aufgelegte Zinnfolie, sonst sind die Verzierungen unbedeutend, die Formen aber scharf und schön, meist mit zylindrischen Hälsen, oft mit sphärischem oder spitzem Boden, d. h. ohne Standfläche. Auf Schüsseln und Tellern finden sich eingeschnittene oder mit Stempeln eingedrückte Einfassungs- und Füllmuster: Kreise, Würfelaugen, Dreiecke, Rechtecke, auf einem Scherben aus dem Pfahlbau von Bourget auch das Hakenkreuz (der dazugehörige Tonstempel fand sich in derselben Station). Gefäße dieser Gruppe standen auch in einem frühhallstättischen Tumulus der Côte d'or, woraus hervorgeht, daß diese Keramik zum Teil schon dem Beginn der ersten Eisenzeit angehört. Das gleiche gilt von der mitteleuropäischen Keramik der älteren „schlesischen" Stufe. Diese hat mit Schlesien nicht mehr zu tun, wie der Lausitzer Typus mit der Lausitz. Sie weicht von dem letzteren gründlich ab und beruht auf neuen Einflüssen aus dem Süden, die auch andere Schmuckformen und allmählich das Eisen mitgebracht haben.

6. Italien und der Westen.

Als über Kreta und Griechenland schon das Morgenrot halbgeschichtlicher Zustände leuchtete, lag die Schwesterhalbinsel Italien noch im Schatten



1. Topfscherben aus dem Grottenpfahlbau der Pertosa bei Salerno ($^3/_4$) mit Spiralmäanderornamenten neolithischen Ursprungs. Nach G. A. Colini.

2. Topfscherben mit geschnitztem Ornament aus Bois-du-Roc bei Vilhonneur, Charente ($^1/_2$). Nach G. Chauvet.

Keramik der Bronzezeit aus Italien (1) und Frankreich (2).

(Die stilistische und technische Verschiedenheit der beiden Gruppen beruht auf der Fortdauer neolithischer Formen in Italien und dem Auftreten einer neuen spezifisch-bronzezeitlichen Ornamentik in Frankreich.)

der reinen Vorgeschichte. Eine ältere (vorindogermanische?) Bevölkerungsschichte bewahrte da und dort das Erbgut der neolithischen Kunst und Kultur. Jüngere (arische?) Einwanderer aus dem Norden brachten neue, künstlerisch nicht höher stehende Formen zur Herrschaft. Die Welt des Perikles und des Kimon war von der gleichzeitigen Sphäre der Dezemvirn und der Volskerkriege Roms nicht verschiedener, als die Bronzezeit Griechenlands von der Italiens. So tief unterschieden sich schon damals die beiden benachbarten Südhalbinseln Europas; ja die Verzierung der Bronzen Italiens macht einen ärmlichen Eindruck sogar gegenüber denen Ungarns und Skandinaviens. Erst mit dem Herrenvolk der Etrusker betritt Italien ähnliche Bahnen, wie sie Griechenland schon fast ein Jahrtausend vorher eingeschlagen hat.

Drei verschiedene Elemente charakterisieren das künstlerische Leben Italiens während der Bronzezeit und alle drei bezeugen, daß das schöne Land bei nicht geringer Kultur in dieser Zeit keine eigene ästhetische Schöpferkraft entfaltete, sondern von Nachwirkungen und Einwirkungen älterer und fremder Kulturen abhängig war. Diese Elemente sind: 1. ein einheimisch-neolithisches, in der Bronzezeit fortdauerndes, vertreten in den Hüttengruben des Vabratatales, Provinz Teramo, in den Höhlen von Felci auf Capri und Nicolucci bei Sorrent, in den kleinen künstlichen Grabgrotten der Provinz Matera und im Grottenpfahlbau der Pertosa bei Salerno; 2. ein nordisch-kupferzeitliches (für Italien bronzezeitliches), vertreten in den Pfahlbauten, Terramaren und verwandten Stationen der ganzen Halbinsel, besonders aber in deren Norden; 3. ein ägäisches Element, vertreten durch die importierten mykenischen Vasen und Bronzen Siziliens und Unteritaliens und deren lokale Nachbildungen. Alte Formentradition, nordische und östliche Einwirkungen (Einwanderungen?) haben sich also auf dieser zentralen Halbinsel des Mittelmeeres gekreuzt, jedoch ohne noch zu einer fruchtbaren Verbindung zu gelangen.

Das erste oder alteinheimische Element ist vertreten durch die in ihrem Ursprung zweifellos neolithische Spiralmäanderdekoration. Diese hat einmal in Italien bis Kampanien hinunter Fuß gefaßt, wahrscheinlich vom Norden her, vielleicht im Zusammenhange mit dem Nordwesten der Balkanhalbinsel.[53]) Neolithisch oder kupferzeitlich sind die spiralverzierten Topfscherben aus Höhlen bei Triest (Duino, Gabrovizza S. 339, Fig. 1, 4, 5) und ein ebenso dekoriertes Töpfchen aus einer Wohngrube von Campeggine, Reggio d'Emilia (S. 307, Fig. 3). In der Bronzezeit der Terramaren ist die Spiralverzierung höchst selten, kommt aber doch zuweilen vor, so auf einem gravierten Beinzylinder aus Montale.[54]) Weiter im Süden der Halbinsel

[53]) G. A. Colini, Rapporti fra l'Italia ed altri paesi Europei durante l'età neolitica (Atti Soc. Rom. di Antr. X, 1904) betrachtet die neolithische und bronzezeitliche Spiralmäander-Dekoration der Keramik Ost- und Unteritaliens unter dem Gesichtspunkt ostmittelländischer Einflüsse, auf die er auch die naheverwandten Erscheinungen ostadriatischer Gebiete (Butmir etc.) zurückführen möchte.

[54]) Montelius, Civ. prim. I. B., Taf. 19, Fig. 17. Hier S. 353 rechts unten.

zeigen die äneolithischen oder frühbronzezeitlichen Topfscherben aus dem Grottenpfahlbau der Höhle Pertosa in der Provinz Salerno[55]) (S. 397, Fig. 1) auffallende Ähnlichkeit mit der neolithischen Bandkeramik Mitteleuropas, besonders mit den Vasenscherben von Butmir: punktgefüllte Doppellinien, welche Spiralen und Mäander bilden, auch Spirale und Mäander auf demselben Gefäß und eigentümliche Figuren, bestehend aus vier Doppelspiralen um ein rhombisches Mittelstück,[56]) daneben gestrichelte Schachbrett- und Zickzackmuster, punkgefüllte Rautenbänder usw., vieles noch mit erhaltener weißer Einlage in den Vertiefungen. Auch Patroni sieht in dieser Keramik eine Fortsetzung der neolithischen Spiralmäanderdekoration, wie sie namentlich aus Butmir vorliegt. Dafür spricht zugleich die Ähnlichkeit der Gefäßformen: Schalen mit hohem Fuß u. dgl. Solche Ausläufer des neolithischen Zierstils Mitteleuropas finden sich nicht selten in der frühen Bronzezeit Italiens.[57]) Sie beschränken sich aber auf die Keramik, und die Verzierung der Metallgeräte ist bis zum Eindringen neuer, fremder Einflüsse von großer Armut und Nüchternheit.

In den älteren Stufen der Bronzezeit Italiens finden sich nur saubere Gravierungen auf Dolchklingen; sie betonen sehr einfach die breite krumme Basislinie und den geraden oder geschweiften Verlauf der Schneiden in ästhetisch korrektem, aber starrem Anschluß an die tektonische Form. Erst in einer vorgerückten Zeit, um 1500 v. Chr., herrschte etwas mehr Leben in der Verzierung von Nadelköpfen, Kämmen, Lanzenspitzen mit hängenden Halbkreisen, konzentrischen Kreisen, Würfelaugen; auch einzelne Voluten kommen vor, aber kein Spiral- oder Mäanderband. Noch später wurden konzentrische Kreise als Anhängsel plastisch gebildet und plastische Vogelfiguren reihenweise auf Fibelbügel gesetzt. Doch erst in der letzten Bronzezeitstufe (nach Montelius 1225—1125) erscheinen roheste weibliche Tonfiguren, in Mittelitalien Hausurnen, auf ihnen und anderen Urnen die ersten Mäander und Hackenkreuze, meist groß, flächenfüllend, ziemlich roh, häufig degeneriert zu einfacheren zahnschnitt- oder treppenähnlichen Mustern. Diese letzte Bronzezeitstufe leitet stilistisch schon zur ersten Eisenzeit hinüber, die in Italien ein ganz anderes, künstlerisch viel reicheres Gepräge zeigt, als die Bronzezeit, und zwar nicht nur in der Zeit des orientalischen und griechischen Imports und der etruskischen Industrie, sondern schon lange vorher, in der „protoetruskischen“ oder rein italischen Periode der Villanovakultur.

Das zweite Element ist das nordisch-kupferzeitliche, für Italien bronzezeitliche. Unentschiedene ethnologische Fragen sind in dieser Darstellung

---

[55]) Patroni, Caverna naturale con avanzi preistorici in provincia di Salerno. Mon. ant. Acc. Linc. IX, 1899, 545; Carucci, La grotta preistorica di Pertosa, 1907, mit 43 Tafeln.

[56]) Dieses Motiv (S. 397, Fig. 1 links oben) erscheint auch an Verschlußsteinen einiger Gräber vom Ende der neolithischen Periode Siziliens und in der Goldarbeit prämykenischer Schichten von Hissarlik sowie in der pannonischen Keramik Südungarns (vgl. S. 405, Fig. 2 u. S. 407, Fig. 3); es ist also wohl östlichen, ägäischen Ursprunges.

[57]) Vgl. Patroni, Un villaggio Siculo presso Matera nell'antica Apulia, 1898; Ders., Caverna naturale con avanzi preistorica in provincia di Salerno, 1900; Ders., La grotta preistorica del Zachito presso Caggiano (Salerno), 1903. — Über die Höhlenfunde auf Capri (grotta delle Felci) und bei Sorrent (grotta di Nicolucci): Bpl. XIV, 65 ff., Taf. X—XI; XVI, 48; XXI, 58 ff., Taf. III. — Über verwandte Keramik aus Hüttengruben der Gegend von Arcevia bei Ancona, der Ansiedlung von Toscanella bei Imola und der Höhle Farneto bei Bologna, s. Brizio, Sepolcreto gallico di Montefortino presso Arcevia, S. 27. In den Grabkammern von Matera und Stationen bei Arcevia und Imola fanden sich auch einzelne Tongefäße von exotischem (troisch-zyprischem) Typus (Colini, l. c. S. 33).

ausgeschaltet. Kunst- und kulturgeschichtlich äußert sich der Zusammenhang der Bronzezeit Italiens mit der vorhergehenden Kupferzeit der nordöstlich angrenzenden Gebiete in zahlreichen auffallenden Ähnlichkeiten zwischen Terramarafunden der Poebene und ostalpinen Pfahlbaufunden. Nur einiges davon sei hier angeführt (vgl. die Abbildungen S. 353, untere Hälfte).

Auf einem Tongefäß aus Gorzano[58]) wechseln konzentrische Halbkreisfiguren mit quadratischen Fenstergittern, auf einem anderen aus Castione „Sonnenfiguren" mit rhombisch und kreisförmig umrandeten Buckeln. Sonstige Parallelen zwischen den beiden Gebieten liegen außerhalb der Sphäre der bildenden Kunst: Daumenschutzplatten der Bogenschützen, gewisse gemuschelte Dolche, Lanzenspitzen und Krummesser, die in den Pfahlbauten von Laibach usw. der Kupferzeit, in Oberitalien der Bronzezeit angehören. Andere Parallelen mit der Kupferzeit der Ostalpen liegen wieder auf dem Gebiete der Ornamentik, sind aber schwierig zu deuten, da sie in Italien nicht mehr der Bronzezeit, sondern schon der ersten Eisenzeit angehören. Mit richtigem Blicke fand sich Virchow (ZfEV. 1887, 550) angesichts der Laibacher Keramik (vgl. S. 347 obere Hälfte) „durch gewisse Einritzungen, wie schiefe Fenster, an etruskisches Gerät aus Mittel- und Süditalien erinnert". Im oberitalischen Villanovastil erscheinen Kreuz- und Treppenmuster und mit Kreuzen gefüllte Quadrate von großer Ähnlichkeit mit solchen aus dem Laibacher Moor.[59]) Ein direkter Zusammenhang ist hier, des zeitlichen Abstandes wegen, nicht anzunehmen, vielleicht aber die Vermittlung des Ornamentsystems auf einem Umweg über Griechenland und Unteritalien.

Das dritte Element ist das ägäisch-mykenische, dessen Einwirkungen, soweit sie in künstlerischen Arbeiten nachweisbar sind, auf Sizilien und Unteritalien beschränkt blieben.[60]) Auf die eigene Plastik und Zeichnung in Ton übte dieser Import so gut wie gar keinen Einfluß aus. Die Tonfiguren und Tierzeichnungen aus den Gräbern von Thapsos[61]) erscheinen neben den mykenischen Vasen und Bronzen von äußerster Roheit, jedenfalls um kein Haar besser als ein Paar neolithische Tonfiguren von Mensch und Tier aus dem Wohnplatz von Stentinello bei Syrakus und anderen Fundorten Siziliens und Italiens (Villafrati bei Palermo, Höhle delle arene candide in Ligurien, vgl. S. 307, Fig. 1, 2).

Italien war also im zweiten Jahrtausend v. Chr. arm an eigenen Stilschöpfungen, nicht nur ärmer als Ostgriechenland, sondern sogar ärmer als Ungarn und Nordeuropa. Es teilte diese Armut mit Westeuropa, und nicht mit Unrecht erblickte Sophus Müller (Urgeschichte Europas 84. 87) in Italien die Basis der westeuropäischen Bronzezeit, hauptsächlich wegen des beiden Gebieten gemeinsamen Fehlens der Spiraldekoration und anderer ornamentaler Motive höherer Ordnung. Die reichsten Ornamente auf Bronzen Frankreichs, Englands und der Schweiz bewegen sich im Formenkreise des neolithischen und kupferzeitlichen Rahmenstils Mitteleuropas, der Glockenbecher usw., wie schon oben S. 200, 202 f.) bemerkt wurde.

[58]) Montelius, Civ. prim. I. B., Taf. 18, Fig. 15.

[59]) Vgl. Böhlau, Zur Ornamentik der Villanovaperiode, S. 15, Fig. 5.

[60]) Montelius, Die vorklassische Chronologie Italiens, 148, Fig. 322—328. (Mykenische Tongefäße und Bronzen aus Sizilien. Die Literatur dazu s. ebenda 154, Note 1, die Literatur über Mykenisches vom italischen Festland, ebenda 149, Note 1.) Über Sizilien vgl. außer den Arbeiten Orsis namentlich auch G. A. Colini, La civiltà del bronzo in Italia II, 1905.

[61]) P. Orsi, Thapsos, necropoli Sicula con bronzi e vasi Micenei, Mon. ant. acc. Linc. VI, 1895, Taf. IV, 4, 5, 14; V, 5, 11. — Tonfiguren von Stentinello: Bpl. XVI, Taf. VI, 9, 14.



Typen der entwickelten Bronzezeit Ungarns.

Am traurigsten stand es im ganzen Westen mit der figuralen Kunst der Bronzezeit. Auf die paläolithische Tierzeichnung und die neolithische Idolplastik Frankreichs und Spaniens folgte das absolute Nichts an bildlicher Wiedergabe der Naturformen. Aus der jüngeren Steinzeit und dem Beginne der Bronzezeit Liguriens, Galliens und der iberischen Halbinsel waren noch einige Gruppen einer schematischen figuralen Glyptik zu verzeichnen (oben S. 212 ff.); — nichts dergleichen liegt aus der entwickelten Bronzezeit jener Länder vor. Die Felsenmalereien des südlichen und östlichen Spanien, die wir oben S. 152—156 im Zusammenhang mit der naturalistischen Kunst des westeuropäischen diluvialen Jägertums betrachtet haben, gehören zweifellos nicht der älteren, sondern der jüngeren Steinzeit an. Ihre Anknüpfung an das Magdalénien oder das Azilien, wie sie von H. Breuil versucht wurde, ist unhaltbar. Ihre wahre Zeitstellung ergibt sich jetzt aus der Darstellung eines dreieckigen Kupfer- oder Bronzedolches und einer Idolfigur von der Gestalt der Menhirstatuen auf einer dieser bemalten Steinflächen, dem Felsen von Peña Tú bei Oviedo, Asturien. Diese Arbeiten stammen von Jägern her, sind aber weder dem Geiste noch der Zeit nach paläolithisch, sondern rezent, alluvial, neolithisch und gehören sonach am ehesten zusammen mit den nordskandinavischen Felsenzeichnungen der jüngeren Steinzeit (oben S. 232 ff.), nicht aber mit den südskandinavischen Zeichnungen der Bronzezeit, denen sie nahestehen müßten, wenn sie ebenfalls aus der Bronzezeit herrühren sollten.[61a])

7. Mittel- und Nordeuropa.

a) Mitteleuropa.

Die Bronzestilarten Mittel- und Nordeuropas sind ein unvergängliches Zeugnis für den hohen Wert, welchen man jenem neuen kulturfördernden Material, dem ersten wirklichen Kulturmetalle, beilegte. Die liebevolle Verzierung der selbsterzeugten Bronzen, worin Skandinavien fast alle übrigen Länder Europas übertrifft, entspricht nicht nur der langen Dauer der eisenfreien Bronzezeit in den entlegeneren Kulturgebieten Europas (denn gerade in der älteren Bronzezeit finden sich zum Teil die feinsten und mühevollsten Gravierungen), sondern auch der mächtigen, dankbaren und innigen Aneignung, deren Gegenstand dieses Metall bei unseren Altvordern geworden ist. Die alten Europäer unterscheiden sich darin wesentlich von anderen

[61a]) Die prähistorischen Felsmalereien Spaniens sind der Gegenstand mehrerer noch nicht abgeschlossenen Untersuchungen einer in Madrid arbeitenden „Kommission für paläontologische und prähistorische Forschungen“, welche bisher die nachbenannten zwei Abhandlungen veröffentlicht hat: E. Hernandez-Pacheco und Juan Cabré, Las pinturas prehistóricas de Peña Tú, und von denselben: Avance al estudio de las pinturas prehistóricas del extremo Sur de España (beide 1914. Unter der Presse befindet sich eine Arbeit von J. Cabré, El Arte Rupestre en España, und in Vorbereitung eine Reihe weiterer Spezialberichte). Dieses Material gewährte reichliche Aufschlüsse über eine Kunstübung, die sich von der Straße von Gibraltar bis über das asturisch-kantabrische Gebirge hinaus verfolgen läßt.

Naturvölkern, denen nach langer vormetallischer Kulturstufe in jüngerer Zeit Metallschätze von außen zugebracht wurden. Sie unterscheiden sich darin aber auch von jenen Kulturvölkern, welche zuerst selbsttätig oder frühzeitig die Bronze kennen lernten. Im Süden und Südosten, in Griechenland, Ägypten, Vorderasien ist — abgesehen von verhältnismäßig wenigen und nicht sehr alten Prachtstücken — ganz wie in Mexiko und Peru, auf Gußbronzen ein weit geringeres Maß nachträglicher Verzierungen aufgewendet worden. Dies entspricht einer reicheren, mehrseitigen Entfaltung der Kultur in jenen günstig gelegenen und ausgestatteten Ländern, einem größeren Reichtum an Dauerstoffen, die zur Anbringung von Ornamenten geeignet waren. Namentlich der Stein ist hier zu nennen. Im reicheren Haushalt jener Menschen hat die Bronze nicht ganz die gleiche Rolle gespielt wie bei den Nordvölkern Europas. Die zahlreichen und reichverzierten Bronzen Mittel- und Nordeuropas sind also in gewissem Sinne Zeugnisse für eine hoffnungsvolle Energie, aber auch für die Armut der Kultur in jenen Gebieten.

Die ästhetisch wertvollsten Erzeugnisse der Bronzezeit Mitteleuropas hat der Osten dieses Gebietes hervorgebracht, die künstlerisch vollendetsten Produkte Nordeuropas der Süden Skandinaviens. Vom Norden der Balkanhalbinsel reicht eine Zone höherer Leistungen im Osten des Alpengürtels nordnordwestwärts bis über die Ostsee hinweg. Es ist wohl kein Zufall, daß die hervorragendsten Leistungen des Nordens nur im Bereich der Metallarbeit liegen, während im östlichen Mitteleuropa auch die Keramik an dem Aufschwunge teilnimmt und die Metallarbeit vor der nordischen sogar etwas zurücktritt. Obwohl die letztere genetisch mit der Bronzearbeit Mitteleuropas zusammenhängt und die meisten Anregungen von dieser empfing, bilden doch nur die ungarischen Bronzen eine Gruppe von gleicher technischer und ästhetischer Vollendung, wie die nordischen.

Die ältere Bronzezeit Ungarns ist gemeineuropäisch, schlicht und kunstarm, die jüngere eigentümlich blühend und formenreich. Diese war keine Quelle oder Wiege nordischer Formen, aber auch nicht vom Norden abhängig, sondern vom ägäischen Kulturgebiet beeinflußt. Die ältesten Bronzegravierungen sind einfach, geradlinig und noch nicht von charakteristischer Besonderheit. Die Entwicklung des typisch-ungarischen Zierstiles, wie er besonders aus Bronzedepotfunden des östlichen und nördlichen Landesteiles bekannt ist, beginnt mit echten und reinen Spiralbändern auf Schwertgriffen und anderen Gegenständen, wodurch sie deutlich ihren Anschluß an kretisch-mykenische Vorbilder bekundet. Das spezifisch-ungarische Bronzezeitornament (vgl. die Abbildungen S. 401) gehört einer noch jüngeren Stufe an. Es ist „mykenisierend“, aber in eigentümlicher Umbildung, wie der jüngere Stil der nordischen Bronzezeit, von dem es sich gleichwohl stark unterscheidet. Sein beliebtestes Motiv ist ein sichelförmiges Blatt, aus dessen mehrfacher Zusammensetzung allerlei Bänder und flächenbedeckende Muster gebildet werden. Spiralbänder werden mit diesem Blatt bereichert, aber auch rankenförmige Ornamente ganz aus ihm zusammengesetzt, so daß der

Eindruck eines verwilderten Pflanzenornamentes entsteht, obwohl doch nur der Volutenschnörkel zugrunde liegt. Wirkliche Pflanzenmotive, z. B. die Palmette, fehlen. Aber auch das Sichelblatt selbst findet sich schon als Endung mykenischer Spiegelgriffe aus Elfenbein und auf einem verzierten Elfenbeinfragment aus der mykenischen Kulturschichte Trojas. Andere Motive der späteren Bronzezeit Ungarns erinnern an westeuropäische Zierformen der letzten Bronzezeitstufe, so z. B. wellenförmige Bandwindungen und Reihen hängender Halbkreise. Im allgemeinen erscheint jedoch der westliche Einfluß gering gegenüber dem südlichen, der wohl unmittelbar von den Küsten des ägäischen Meeres oder des Pontus stammte. Für Norddeutschland und Skandinavien ist dagegen — abgesehen von der nachweisbaren Einfuhr ungarischer Bronzen und Goldwaren — namentlich der Weg durch die Adria, dann über Westungarn und Mähren in Betracht zu ziehen: nicht als Weg des Fernhandels, sondern als eine Linie, auf der die südlichen Formen Mitteleuropa erreichten, wo sie umgebildet wurden, um in neuer Gestalt nach dem Norden weiterzugehen. Durch diese Verschiedenheit der Wege erklären sich die Unterschiede zwischen den beiden „mykenisierenden" Gruppen der Bronzezeit Europas. Als sie mit der Zeit erstarkten, gewannen sie naturgemäß Kraft zur Ausbreitung ihrer Formen über größere Gebiete. Diese berühren und decken sich teilweise in den mittleren Länderräumen, während der Westen von dieser doppelten Ausdehnung unberührt blieb.

Auch die Tongefäße der Bronzezeit Ungarns sind häufig Träger einer reichen und eigentümlichen Verzierung. Malerei kommt auch hier nicht mehr vor; aber die Ausführung eingeritzter und weiß ausgefüllter Ornamente erreicht einen Grad der Feinheit und Vollendung, dem in dieser Art nichts an die Seite zu setzen ist. Nur die schönsten gravierten Bronzen und Goldschmucksachen können zum Vergleich herangezogen werden. Dies gilt jedoch nur von einem Teile der ungarischen Keramik, in der man, außer dem Aunjetitzer Typus, hauptsächlich noch zwei Gruppen erkennt, die der „pannonischen" Gefäße und Figuren und die der Spiral- und Buckelkeramik. Jene ist die ältere, diese die jüngere, wie sich aus ihrem Zusammenhang mit dem Lausitzer Typus ergibt. Aber auch die pannonische Keramik stammt schon aus Brandgräbern, kann also nicht wohl dem Beginne der Bronzezeit, d. h. der auch in Westungarn vertretenen Stufe von Aunjetitz angehören; in ihren plastischen Arbeiten verrät sie trotzdem einen kaum zu verkennenden Zusammenhang mit der figuralen Tonplastik der Stein- und Kupferzeit desselben Gebietes.

Die pannonische Gruppe zeigt auserlesene Schönheit und Feinheit in den Formen und den durch weiße Inkrustation hervorgehobenen Verzierungen der Gefäße (vgl. die Abbildungen S. 405 u. 407; S. 411, 1—3 u. S. 413, 1.) Es ist unbedingt die hervorragendste prähistorische Keramik außerhalb Griechenlands. Ihre reichste Entfaltung hat sie in Südungarn (Banat) und Serbien (Kličevac, Žuto brdo usw.), so daß an ihrer Entstehung unter den Nachwirkungen spätneolithischer Kunstübung und verstärkenden ägäischen Einflüssen kaum zu zweifeln ist. Ihre weitere Verbreitung hat sie im Nord-



„Pannonische" Keramik der Bronzezeit aus Wattina bei Werschetz, Südungarn.

Nach B. Milleker.

westen, hauptsächlich im sogenannten „Kreis jenseits der Donau“, d. i. in dem von den Römern Pannonien genannten Teile Ungarns am rechten Donauufer. Sie reicht in dieser Richtung bis Melk an der oberen Donau;[62]) analoge Gefäßformen gehen bis in die Gegend von Prag und Tuschkau in Böhmen.[63])

Die Bezeichnung dieser Gruppe als „pannonische“ geht auf Florian Römer zurück, der eine Anzahl zugehöriger Stücke aus dem Gräberfeld von Szeremle bei Baja, angeblich einem Hockergrabfeld mit mehreren (bis 15) Gefäßen bei jedem Skelett, abbildete.[64])

Die pannonischen Gefäße aus Kölesd im Tolnaer Komitate (Hampel, a. a. O., Taf. CXXVIII, CXXIX) gehören zu den schönsten Stücken dieser Gruppe. Neben krugartigen Gefäßen, deren Hals zuweilen tief eingezogen ist (CXXVIII, 1, 2, 6), finden sich solche, die dem Typus der italischen Villanovaurne nahe verwandt sind (7, 8), Schüsseln und Schalen (10—12), ferner ein eigentümliches bienenkorbförmiges Tonsieb (CXXIX, 12), welches in der älteren Bronzezeit von Troja bis Niederösterreich verbreitet ist. Die Ornamente sind tief eingestochen und bilden einzelne oder doppelte und mehrfache vertikale oder horizontale oder kurze Zickzacklinien, von welchen Punktlinien herabhängen oder bis zum Boden herablaufen. Punkte, kleine Kreise, Dreieckchen erscheinen als Säume und Enden. Bei reicheren Gefäßen sind die weißen Flächen breit (CXXIX, 16—20), die Muster zierlich. Die Dekoration ist stets sparsam, gewählt und geschmackvoll. Mit dem Stil reichverzierter, typisch ungarischer Bronzen zeigt sie keine Verwandtschaft; dagegen nähert sie sich der gravierten Dekoration mancher Goldscheiben (wie l. c., XLVI). Schnurcharakter hat sie auf einem Bruchstück (CXXIX, 21), auf dem auch eine Art Spirale vorkommt.[65])

Das Tolnaer Komitat ist reich an Fundstellen solcher Töpfe. Die Gefäße von Gerjen daselbst (l. c., CCI) sind meist plumper und weniger reich verziert als die von Kölesd. Eine Ausnahme bildet das Stück l. c., Fig. 2 von typischer Form mit einer aus hängenden parallelen Kreisabschnitten gebildeten Bauchgirlande, von der Vertikalstrichgruppen herablaufen, während punktumrandete Kreiseindrücke die Felder zieren.[66]) Andere Ornamente von diesem Fundorte sind rein bandkeramisch (CXXX, 14, 16). Die Gefäßhenkel haben hier auf dem Scheitel fast immer dreieckige Ausschnitte — eine Art ansa lunata — oder kleine Aufsätze. Aus derselben Grafschaft stammen die zum Teil abweichend geformten Gefäße

---

[62]) Ein Tumulus mit Leichenbrand bei Ursprung auf der Höhe zwischen Melk und Geroldingen enthielt unter anderem ein kleines Gefäß von der typischen Form und Verzierung der pannonischen Gruppe: doppelbauchig, schwarzgrau, glänzend poliert, weiß inkrustiert, 9 cm hoch (Sammlung des Wiener Hofmuseums), wahrscheinlich dritte Stufe der Bronzezeit Niederösterreichs. Die in ähnlicher Technik verzierten schwarzen Gefäße von Stronegg und vom Haslerberg (l. Ufer) sind wohl etwas älter (2. Stufe). — Im Südosten reicht die pannonische Keramik mit typischen Funden bis Donaubulgarien (Gräberfeld von Kutovo bei Widin, Tschilingiroff, Bull. Soc. archéol. Bulg. II, 1911, S. 152, Fig. 4; 154, Fig. 6).

[63]) Unverzierte doppelbauchige Gefäße vom Typus des Töpfchens von Melk und der ungarisch-serbischen Exemplare; sie finden sich in Grabhügeln (Kbel, Velká Dobrá: Píč, Starožitnosti I, 2, Taf. V. 8, Taf. VII. 19, Tschemin bei Tuschkau, Hájek bei Pilsen: MprK. I. 88, Anm. 8. 9) und Urnenfeldern (Weberschan bei Postelberg, Wokowitz und Liben bei Prag, MprK., l. c., Anm. 1. 5. 6.).

[64]) Cipr., Budapest 1878, II. 1, 146 f. Viele Abbildungen solcher Gefäße s. in Hampels „Altertümer der Bronzezeit in Ungarn“ I. 1887, II. 1892. III. 1896 (die beiden letzten Bände nur ungarisch).

[65]) Vgl. das ähnliche Muster auf einem kyprischen Tongefäß: Ohnefalsch-Richter, Kypros etc., Taf. CCXVI, Fig. 9. Beide Stücke sind oben S. 341, Fig. 3 und 8 abgebildet.

[66]) Vgl. die großen Buckelurnen, l. c., CXXXIX und CXL und die Gefäße von Gerjen, l. c., CXXX.



„Pannonische" Keramik der Bronzezeit aus Wattina bei Werschetz, Südungarn.
Nach B. Milleker.

von Alsó-Nyék (l. c., CCVII, CCVIII) mit häufig besonders breiten weißen Bändern, woran sich kleine Dreiecksgruppen befinden.

Andere Fundstellen solcher Gefäße liegen in den Komitaten: Pest (Urnenfriedhof von Soroksár, l. c., LXXVII; Depotfund von Rákos-Palota l. c.,LXXXVI, 1), Komorn (Urnenfriedhof von Zsitvatö, l. c., LXXIX, 2—4), Szolnok (östlich vom Komitat Pest: Szelevény, LXXXVIII, 1, 2), Hont (nördlich von Gran, CCIII), Heves (nördlich von Szolnok, Urnenfriedhof von Hatvan, l. c., 3), Veszprim (südlich von Komorn, l. c., CLXXXIX) und Gran (CXC, 3, 4). Die Verbreitung der Gruppe reicht also in Westungarn zu beiden Seiten der Donau von Süden her bis an die Grenze des oberen und des mittleren Stromlaufes; auch dürfte sich die Dauer derselben über einen erheblichen Zeitraum erstrecken. Das Depotgefäß von Rákos-Palota enthielt einen typisch ungarischen, aber unverzierten Bronzestreithammer und einen der für die ältere Bronzezeit ganz Mitteleuropas charakteristischen dicken Armringe mit Querstrichbündeln und augenförmigen Ornamentfiguren (LXXXVI, 2, 3).

Das Gräberfeld von Kličevac bei Kostoc, unfern der Ruinenstätte von Viminacium, war eine Brandflachnekropole; die Funde von Žuto brdo stammen aus Wohngruben. Die Hauptfundorte Südungarns sind Temes-Kubin (Gálya), Wattina u. a.[67])

In Serbien und Südungarn umfaßt die pannonische Keramik sowohl Tongefäße als Tonfiguren, von welchen letzteren zuerst ein (oft abgebildetes) Stück aus Kličevac bekannt wurde, weitere namentlich aus Temes-Kubin (Gálya). Das Hauptstück ist die Statuette von Kličevac, die Darstellung einer langbekleideten und reich geschmückten Frau, wohl einer weiblichen Gottheit (vgl. S. 409, Fig. 2).

Sie mißt 34 cm Höhe und an der Basis 17 cm Breite, übertrifft also an Größe die meisten sonst bekannten prähistorischen Tonfiguren. Kopf und Rumpf sind flach gebildet; erst in der Gürtelgegend beginnt die Ausführung in kreisrundem Durchschnitt. Der Ton ist auf der Außenfläche der Figur durch Färbung schwarz, auf der inneren Fläche aschgrau. Der dicke flache Hals geht ohne Absatz in den Kopf über, welcher oben flach abgeschnitten ist, weit abstehende große Ohrmuscheln, starke zusammenfließende Augenbrauen, unförmliche Augen, Nase und Mund besitzt und schon durch die Breite, welche dem Durchmesser der Figur an der Taille gleichkommt, den Eindruck des Plumpen, Abschreckenden hervorruft.

Die ganze Figur ist rundumher in sorgfältiger Ausführung mit Ornamenten bedeckt, in denen Gewand und Schmuck nachgebildet sind; der letztere ist als Bronzeschmuck zu denken. Vom Kopf, der ein Diadem zu tragen scheint, fällt rückwärts bis zum Gürtel herab ein reiches Gehänge, welches mit drei Schnüren oder Kettchen beginnt, die in der Mitte des Hinterkopfes von einer Scheibe zusammengehalten werden. Die zwei seitlichen enden knapp oberhalb des Halsringes in dreieckige, mit der Spitze abwärts gekehrte Schlußglieder, während die mittlere Schnur weiter hinabläuft. In der Mitte des Rückens findet sich an derselben abermals eine Scheibe, und von hier läuft wieder eine dreiteilige Schnur aus, an deren Enden ein horizontales, beiderseits spiralig emporgekrümmtes Stäbchen die Schlußglieder des Schmuckstückes, sieben Schnüre mit dreieckigen, die Spitze abwärts kehrenden Anhängseln, trägt. Die ungarische Bronzezeit ist reich an ähnlichen, aus Metall gefertigten Schmuckgehängen,[68]) und manches derselben wird vielleicht in ähnlicher Weise als zopfartiger Hinterhaupt- und Rückenschmuck verwendet worden sein. Um den Hals läuft ein

[67]) Kličevac: Vassits, Rev. arch. 1902, I, 172—190. — Žuto brdo: Derselbe, Starinar, Belgrad 1907, S. 1—47. Die Verlegung der Funde vom Žuto brdo (Gelben Berge, bei Golubac im Donautale) in die „Eisenzeit" ist ebenso unrichtig, wie die der neolithischen Funde vom Gradac bei Zlokučan (s. oben S. 286) in der La Tène-Zeit. Wattina: Milleker, A. Vattinai östelep, Temesvar 1905, mit 24 Tafeln (Keramik, Taf. VIII—XXIV). — Andere südungarische Fundorte (Dubovac, Gálya): Milleker, Délmagyarország Régiségleletei III, 1, Temesvar 1906, 45—49; 69—77; Archaeol. Értesitö XVIII, 103 ff.

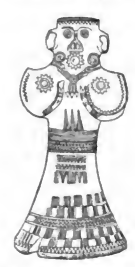
[68]) Vgl. z. B. Hampel, Altertümer der Bronzezeit, Taf. LXII, Fig. 1, Taf. LXIII, Fig. 1, 4.

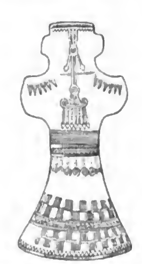




1. Tonfigur in zwei Ansichten aus einer neolithischen Wohnstätte bei Babska in Slawonien ($^1/_3$).

Nach dem Original im k. k. Naturhistorischen Hofmuseum zu Wien.





2. Tonfigur in zwei Ansichten aus einem Grabe der Bronzezeit bei Kličevac in Serbien ($^1/_6$).

Nach M. Valtrović.

Tonidole aus Slawonien und Serbien.

(Die Übereinstimmungen der Tracht deuten auf Kontinuität dieser Idolplastik von der neolithischen bis zur vorgeschrittenen Bronzezeit.)

Ring, welcher vorne weit offen steht und mit seinen aufwärts zurückgebogenen Enden zwei große Spiralscheiben bildet. In die offenen Schleifen, welche die beiden Ringenden bilden, sind Schnüre oder Kettchen eingehängt, welche im Stile des Rückengehänges in der Mitte der Brust von einer Zierscheibe zusammengehalten werden. Von der letzteren fallen wieder drei Schnur- oder Kettenenden mit dreieckigen Anhängseln frei herab. Zwischen den Endspiralen des Halsringes steht ein dreizehnzackiger Stern mit großem scheibenförmigen Mittelfelde. Er ist genau so ausgeführt wie die weiter zu bemerkenden Brüste und bedeutet wahrscheinlich den Mund. Ein darüber befindliches vertikal geteiltes Dreieck bezeichnet die

Nasenlöcher. Die Arme gehen als geometrisch verzierte volutenförmige Aufwulstungen von den eckigen Schultern aus und umschließen zwei elf- und zwölfzackige Sterne, deren scheibenförmige Mittelfelder leicht erhoben sind. Diese Sterne sind die Brüste. Die Art, wie sie von den Armen volutenförmig umschlossen werden, erinnert an mykenische Glasfiguren und Tonfiguren von Butmir.[69]) Rückwärts auf den Schultern und vorne über dem Gürtel sind Gruppen langer Wolfszähne gezeichnet. Um die Mitte des Leibes läuft ein breiter Gürtel, von dem rückwärts zehn Scheiben an Schnüren oder Ketten herabhängen. Auf dem trompetenförmig erweiterten Unterteil der Figur sind geometrische Muster angebracht, gleich einem hoch hinaufreichenden gestickten Gewandsaum.

Keine der Tonfiguren von Temes-Kubin ist so reich mit weiß inkrustierten Ornamenten ausgestattet, wie die Statuette von Kličevac; sonst zeigen sie zum Teile doch ziemlich große Ähnlichkeit mit dieser (Milleker 1906, S. 70, Fig. 13 u. 14). Andere (wie l. c. 69 f., Fig. 9, 11, 12) gleichen wieder so sehr einigen Idolfragmenten aus Jablanica und Gradac in Serbien,[70]) daß es kaum angeht, sie verschiedenen Perioden zuzuschreiben; die einen wie die anderen müßten entweder der jüngeren Steinzeit oder der Bronzezeit angehören, wahrscheinlich doch der ersteren. Sie sind insgesamt viel plumper und roher als die im pannonischen Stil verzierten Figuren. Dagegen ist eine schematische Flachfigur (S. 51, Fig. 4, 5), ein Tierkopf und eine Tierstatuette aus Wattina (Milleker 1905, Taf. XIX, 1, 4, 5) wohl zu den letzteren zu stellen. Die Tonfiguren vom Žuto brdo („gelbem Berg"), einer rein bronzezeitlichen Ansiedlung bei Golubac, Kreis Požarevac a. d. Donau,[71]) sind zwar recht derbe Stücke; aber Formgebung und Verzierung verraten ihre Zugehörigkeit zur pannonischen Gruppe, der sich auch die Tongefäße vollkommen anschließen. Besonders in der Bildung der Augen, im Hals- und Brustschmuck sowie im rückwärtigen Haargehänge zeigen sie Ähnlichkeit mit der Figur von Kličevac (vgl. S. 411, Fig. 4—7).

Diese bronzezeitliche Tonplastik am Unterlauf der mittleren Donau ist vermutlich durch ein Band ununterbrochener Kunstübung mit der neolithischen und kupferzeitlichen Idolbildnerei in demselben Gebiete verknüpft (vgl. S. 409, Fig. 1). Andererseits zeigt sie Übereinstimmungen mit der ägäischen und zyprischen Tonplastik der Bronzezeit in der rundlichen Bildung des Oberkörpers, der petschaft- oder trompetenförmigen Gestaltung des Unterkörpers, der Armhaltung, in der die kurzen, weggestreckten Armstümpfe nicht mehr vorkommen.[72]) Offenbar bestanden in der Bronzezeit zwischen jenem Donaugebiet und dem ägäischen Kulturkreis engere Beziehungen als früher. Dafür zeugen auch die der pannonischen Gruppe angehörigen ringförmigen Flaschen (s. Abbild. S. 275, Fig. 6 und 7) aus Vučedol bei Vukovar an der oberen Donau, ein Typus, der sonst nur aus Zypern und Griechenland bekannt ist. Alle diese „pannonischen" Funde sind jedoch einheimische Arbeiten, nicht Einfuhrsware aus einer südlichen Landschaft.

Die schönsten Tongefäße stammen aus Wattina bei Werschetz. (S. 405 und 407.) Es sind verfeinerte und veredelte altertümliche Typen, Nach-

[69]) Mykenische Glasfiguren: Perrot-Chipiez VI, 746, Fig. 339, vgl. 882 Vignette und 740 Fig. 340. — Tonfiguren von Butmir: Neolith. Station von B. II, Taf. III. 1, 3, 7, IV, 1.

[70]) Vassits, Die neolith. Station Jablanica, 1902, S. 9 ff., Fig. 19—31. — Derselbe, Gradac, 1911, Taf. VI, 10, VII ff. Vgl. oben S. 285, 289, 291, 293.

[71]) M. Vassits, Starinar, l. c., S. 7 ff., Fig. 8—10. — Die Zurechnung dieser Funde, wie auch der neolithischen von Gradac, zur Eisenzeit ist ganz verfehlt.

[72]) Vgl. die mykenischen und tirynthischen Tonidole bei Schliemann, Mykenä LXXXI, 112. 113; Tiryns. Taf. XXV und die zyprischen Trompetenfiguren bei Cesnola, Zypern. XXXIX, 2—4, Salaminia, Fig. 248, 251.



1.—3. Fragmente „pannonischer" Keramik aus der Gegend von Orsowa.
Nach M. Wosinsky.



4.—7. Bruchstücke tönerner Idolfiguren vom „Gelben Berge" bei Golubac in Serbien.
Nach Mil. M. Vassits.

Keramik der Bronzezeit in Südungarn und Serbien.

kommen der alten Bombenurne und der Pilzschale,[73]) ferner Zylinderhalsurnen mit zwei kleinen Schulterhenkeln und zwei Reihen von Ösenhenkeln, gekuppelte Doppelgefäße, hauptsächlich aber bauchige Kännchen mit einem oder zwei hohen Henkeln. Häufig sind mützenförmige Gefäßdeckel. Die Verzierung (auch an geschnitzten Beinsachen vorkommend) zeigt manchmal den Charakter des mykenischen Ornamentes,[74]) öfter den einer entwickelten geradlinigen Rahmenstildekoration einheimisch-kupferzeitlichen Ursprunges. Buckelverzierung ist nicht selten, aber meist unbedeutend; doch kommen auch schon halbkreisförmig umrahmte Buckel vor (l. c. XVI. 2). Das Spiralornament ist in Bändern und Endungen frei, lebendig und geschmackvoll verwendet (l. c. XX. 2. 5). So deuten auch die Formen und Verzierungen der Tongefäße einerseits auf die Fortsetzung alter Lokaltraditionen, andererseits auf belebende neue Einflüsse aus einer südlichen Region.

Jünger als die pannonische ist die Spiral- und Buckelkeramik Ungarns. Sie stammt zumeist aus Brandgräberfeldern, die fast nur Aschenurnen und kleinere Beigefäße enthalten und von Westungarn bis nach Siebenbürgen verbreitet sind. Es fehlt ihr die Feinheit der pannonischen Keramik. Die Spiralen sind eingeritzt, flach eingefurcht oder reliefartig aufgelegt; nicht selten liegen sie auf den Buckeln. Korrekte Ausführung wechselt mit rohem Ungeschick. Die Gefäßformen sind Henkelschalen, Henkelbecher, Henkelkrüge, Halsurnen mit halbkreisförmig umrandeten Buckeln u. a. (vgl. S. 413, Fig. 2).

Diese Keramik zeigt nahe Verwandtschaft mit dem sogenannten „Lausitzer Typus“ der nordwestlich an Ungarn grenzenden Gebiete. Dieser durch die Schönheit und Mannigfaltigkeit seiner einfachen Formen ausgezeichnete Typus ist die östliche Ausprägung der dritten von den vier oben (S. 396) genannten Gruppen der bronzezeitlichen Keramik. Seine Gefäßformen[75]) sind: 1. Buckelurnen mit ausladendem Bauch, weitem, zylindrischem Hals und breitem, horizontalem Mundsaum, nicht selten mit hohlem Fuß (Voß, Fig. 13, 16). — 2. Ähnliche Buckelurnen mit höherem, schwach konisch verengtem Hals, ohne Mundsaum, mit kleinen Schulterhenkeln, zuweilen mit hohlem Fuß (Voß, Fig. 12, 15, auch ohne Buckel, Fig. 7). — 3. Henkelkannen mit Buckeln und konisch erweitertem Halse (Voß, Fig. 11, 14, 17, 20, ohne Buckel, Fig. 4). — 4. Weitmündige, doppelkonische Gefäße (der untere Kegelstutz meist flacher und niedriger), stets ohne Buckel, zuweilen mit hohem, hohlem Fuß (Voß, Fig. 25). — 5. Konische Henkelbecher. — 6. Flache Schalen mit ringförmigem Randhenkel (Voß, Fig. 23). — 7. Schalen mit

[73]) Bombenurne: Milleker 1905, XVIII, 6. — Pilzschale: ebenda, XVII, 1. 2. — Zylinderhalsurne: ebenda, XV, 1c.

[74]) L. c. VIII 5. 7; X 7; XVII 2; XX 2. 5; XXIV 3. 8. Über die Gleichheit des Musters S. 405, Fig. 2 und S. 407, Fig. 3 (Henkel) mit troischen und italischen Motiven der Bronzezeit s. oben S. 399, Note 56. Dieses Motiv liegt auch der Ausschmückung des Fibelbügels S. 401 (unten) zugrunde.

[75]) Vgl. A. Voß, Keramische Stilarten der Provinz Brandenburg und benachbarter Gebiete, ZfE. 1903, 161—212. C. Schuchhardt, PrZ. I, 1909, 360—369.



1. Weiß inkrustierte „pannonische“ Keramik. Nach M. Wosinsky.



2. Buckelkeramik u. a. vom Charakter des Lausitzer Typus. Nach J. Hampel.

Keramik der Bronzezeit Ungarns.

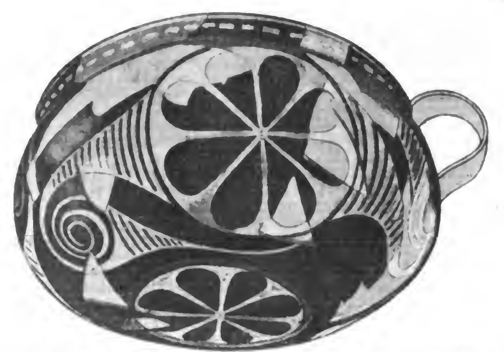
breitem, horizontalem Mundsaum (Voß, Fig. 30). — 8. Weite Schüsseln mit ausladendem Hals und kleinem Henkel. — 9. Henkellose Töpfe mit eiförmigem Körper und niederem gekehlten Hals.[76])

Diese Gefäße sind meist scharf und eckig profiliert, weitmündig (bei verhältnismäßig kleiner Standfläche), rein lichtfärbig (erbsengelb, gelbrot, rot) und reliefartig ornamentiert, mit Buckeln (mit oder ohne Furchenrahmen), wagrechten Kannelierungen, senkrechten oder schrägen Furchen, Umlaufflinien und Tupfenleisten. Die einfach geschmackvolle Schönheit dieser Keramik sticht ab von der sonstigen Armut der Urnenfelder, in denen sie angetroffen wird. Ihre Verbreitung reicht von der Theiß bis zum Rhein und von Böhmen, Mähren bis Posen, Brandenburg, Sachsen und Thüringen, schwächer bis Schleswig-Holstein und Dänemark. Der Name Lausitzer Typus stammt von R. Virchow. Voß betrachtete ihn als Zeugnis einer Kulturbewegung, die ihren Ausgangspunkt im östlichen Deutschland gehabt habe. C. Schuchhardt sah in ihm ein untrügliches Kennzeichen der germanischen Semnonen, die jedoch erst ein bis anderthalb Jahrtausende später als Bewohner Brandenburgs bezeugt sind, somit für die Bronzezeit dieses Gebietes nur hypothetisch in Anschlag gebracht werden können.

Der Ursprung des Lausitzer Typus ist fraglich. Möglicherweise entstand er in Ostdeutschland und fand von dort Verbreitung nach dem Südosten. Er kann aber auch in Ungarn entstanden sein und im östlichen Deutschland erst seine schärfere Ausprägung und höhere Ausbildung erfahren haben, ähnlich der lokalen Steigerung, welche trotz ursprünglicher Abhängigkeit die Überlegenheit der nordischen Bronzearbeit über die mitteleuropäische begründete. Einige Beobachtungen an mitteleuropäischen Funden scheinen für diese Möglichkeit zu sprechen.

Die Zylinderhalsurne mit zwei kleinen Schulterhenkeln, wie sie im Lausitzer Stil als Trägerin des Buckelornamentes erscheint, findet sich schon in der Kupferzeit des Laibacher Moores sowie als Kugel- und Megalithamphora in der jüngeren Steinzeit Norddeutschlands und Skandinaviens. Auch die im Kerbschnitt verzierten Henkelkrüge des Westens stehen ihr nahe. Die Buckel entstanden kaum aus der Korbflechterei, wie Schuchhardt meinte, sondern durch stilgerechte Umwandlung aus einer älteren Zierform. Diese bestand vermutlich in flachen kreisrunden Einzelfiguren des Rahmenstils, welche in Malerei oder Ritztechnik symmetrisch auf der Gefäßwand angebracht waren. Infolge Einwirkung der Metalltechnik auf die Gefäßbildnerei wurden diese flachen Rundfiguren plastisch und erhoben sich zu zitzenförmigen Vorsprüngen. Als Übergangsformen erscheinen Gefäße mit Buckeln, auf denen sich Spiralzeichnungen befinden. Solche Stücke stammen aus Ungarn und Siebenbürgen. Eines derselben (S. 415, Fig. 2) ist eine echte Lausitzer Buckelurne, deren Buckel die Voluten eines korrekten Spiralbandes tragen, während die übrige Gefäßwand mit schrägen Mäandern gefüllt ist. Auf einer schönen Henkelschale aus Gernyeszeg, Komitat Maros-Torda in Siebenbürgen tragen die vier Buckel ebenfalls große Spiralen, während die Zwischenräume mit kleineren Voluten gefüllt sind. Diesem Ornament liegt das mehrreihige Spiralband zugrunde. Auf einer zweiten Schale desselben Fundortes erscheinen an Stelle der spiralverzierten Buckel ausgeschnittene Rosetten. Zur Vergleichung mit diesen siebenbürgi-

[76]) Wie bei Götze, Vorgeschichte der Neumark, Fig. 21, und Deichmüller, Sachsens vorgeschichtl. Zeit, Fig. 55.



1. Tonschale aus Knossos, im Kamaresstil bemalt. Nach Duncan Mackenzie.



2. Tongefäß aus Tisza-Sas, Komitat Heves, Ungarn. Nach J. Hampel.

Spiralverzierte Tongefäße der Bronzezeit aus Kreta und Ungarn.

schen Stücken[77]) bietet sich eine Henkelschale des Kamaresstiles aus Knossos auf Kreta (S. 415, Fig. 1). Als hätte der Verfertiger dieses letzteren Stückes beabsichtigt, ein Seitenstück zu den Schalen aus Maros-Torda zu liefern oder deren Dekoration zu kommentieren, malte er große Rosetten, wie auf der zweiten siebenbürgischen Schale, und ließ sie zur Ausfüllung des Zwischenraumes mittels Tangenten in kleinere Spiralen auslaufen. Trotz der räumlichen Entfernung zwischen Siebenbürgen und Kreta ist die Ähnlichkeit erstaunlich groß. In dem bronzezeitlichen Urnenfelde von Hötting im Oberinntal fanden sich Tongefäße, die dem Lausitzer Typus sehr nahestehen, darunter auch ein Buckelgefäß (vgl. S. 417, Fig. 1 und 2). Sie können jedoch nur als Fingerzeige dienen, daß jener Typus vielleicht aus der Donauzone (aber nicht etwa aus den nördlichen Alpentälern) stammt. Die kleinen säulenförmigen Stützen des horizontal ausladenden Mundsaumes der großen Urne von Hötting sprechen für Metallnachahmung. Rein zufällig liegt dieses Zeugnis gerade aus der Gegend von Innsbruck vor. Die doppelkonische Napfurne, eine einfache, aber sehr charakteristische Form, die in verschiedenster Größe vorkommt, meist ganz schmucklos, nie gebuckelt, höchstens am (flacheren) unteren Kegelstutz grob gestreift, könnte aus dem eckig gewordenen Kugelgefäß der Steinzeit und der Aunjetitzer Stufe hervorgegangen sein. In Westdeutschland findet sie sich, durch einen vortretenden Mundsaum bereichert, erst am Beginne der Hallstattzeit (vgl. die Abb. S. 419).

b) Nordeuropa.

Die nordische Bronzezeit gliedert sich, wie O. Montelius nachgewiesen hat, in sechs Stufen, unter denen besonders die erste und die letzte erhebliche Unterschiede von den übrigen zeigen. Die erste (ca. 1900—1600 v. Chr.) leidet noch an beträchtlicher Kunstarmut. Zuweilen erscheinen auf bronzenen Waffen einfache, feine, doch nur geradlinige Verzierungen. In der zweiten Stufe (ca. 1600—1400), zur Zeit der Schachtgräber Mykenäs und der Blüte der mykenischen Paläste Griechenlands, erfolgte plötzlich ein großer Aufschwung, es erscheinen ganz unvermittelt schön gegliederte, höchst geschmackvolle Waffen- und Schmuckgerätformen: prächtige Schwerter, Hammeräxte, Zierscheiben, Halsbänder usw., zugleich die ersten Fibeln, ganz wie die ältesten des Südens, nur ungeschickter in der (zweigliedrigen) Konstruktion, die der Federkraft entbehrt. Schwertgriffe, Streitäxte, Lanzenspitzen und die meisten Schmucksachen tragen als beliebtestes Ornament das gravierte Spiralband in reiner und geschmackvoller Ausführung, die über den Verfall und die Zersetzung des Spiralmotivs in der jüngeren Steinzeit Mittel- und Westdeutschlands hoch hinausragt. Gern wird das Ornament durch dunkle Einlagen auf dem vertieften Grund noch mehr zur Geltung gebracht. (Vgl. Abb. S. 421.)

Nicht mehr so vorzüglich ist der Bronzezierstil der dritten Stufe (ca. 1400—1050), die mit der spätmykenischen Periode, der Zeit der jüngeren Kuppelgräber und der Felskammergräber Griechenlands, zusammenfällt. (In Süddeutschland ist dies die jüngere Bronzezeit, vorwiegend durch Grabhügel vertreten.) Die Beilformen verkümmern und verarmen; besonders auffällig ist das Fehlen der Streitaxt mit Stielrohr, eines der edelsten Waffentypen der früheren Zeit. An den Schwertgriffen tritt die sonst noch häufig vorkommende, reine und strenge Spiralverzierung zurück, und die Griffe

[77]) Abbildungen derselben s. Archaeol. Ertesitö XX, 1900, S. 208 und 213. Darnach JfA. V, S. 11, Fig. 15.



1. Große Urne.



2. Kleines Beigefäß.

Tongefäße der späten Bronzezeit aus einem Flachgräberfeld bei Hötting (Innsbruck).

Nach den Originalen im k. k. Naturhistorischen Hofmuseum zu Wien.

werden ganz oder teilweise aus anderem Stoff gebildet. Weil die Fibeln im Süden dickere, gerippte und halbkreisförmig gewölbte Bügel bekommen, erhalten sie ebensolche jetzt auch im Norden. Aus dieser Zeit stammt in Norddeutschland der reiche Grabfund von Peccatel in Mecklenburg. Die vierte Stufe (ca. 1050—850) ist im Süden schon erste Eisenzeit. Hallstättische Formen reichen bis Schlesien (Adamowitz etc.) und Posen (Kazmierz). Im Norden zeigt sich in dieser Periode eine Neigung zur plastischen Dekoration der Schmucksachen an Stelle der früheren reinen Flächenverzierung. Gegossene und gekerbte Leisten bilden den Grat und die Einfassung breiter Armringe, den Bügel und die Umrandung brillenförmiger Fibeln. Weil der Süden in dieser Zeit die Drahtbrillenfibel entwickelte, wandelte man im Norden die alte Fibel zu einer ähnlichen Neubildung mit verkürztem Bügel und breiten Endscheiben um. Die reine Spirale wird von verwandten Mustern verdrängt, die teilweise denen der ungarischen Bronzezeit nahe stehen: konzentrischen Kreisen und Halbkreisen, palmettenähnlichen Doppelvoluten usw. Die Verzierung der Schwertgriffe hat fast ganz aufgehört.

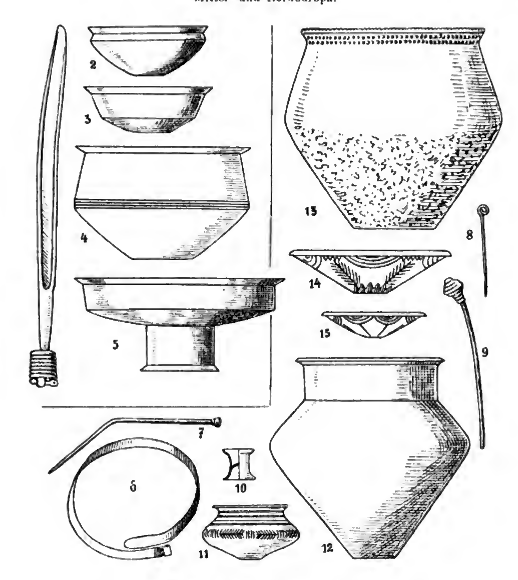
In den dänischen Funden dieser Zeit erscheinen plastische Vogelfiguren auf Ringen und anderen Schmuckstücken, dann neben falschen Spiralen das aus einer Kombination des Stab- und Spiralmusters entstandene Schiffsornament mit Vogel- oder Schlangenköpfen auf Rasiermessern und anderen Messern (s. oben S. 198, Fig. 1—6). Die Tierkopfendung bildet beiderseits den S-förmigen Ausgang langer, schräg gestrichelter, von Punktreihen begleiteter Bänder. An Stelle der letzteren finden sich neben dem Messerrücken auch Bänder von Zickzacklinien oder hängenden Halbkreisen. Neben dem Beginne des Schiffsornaments steht der Beginn des Buckelornaments. Man findet häufig drei Buckel an Pinzetten, dazu als Randeinfassung gestrichelte Bänder. Die Art, wie diese Bänder zuweilen um die Buckel herumgeführt werden, ist ganz mykenisierend und findet sich schon auf Goldblechscheiben aus den mykenischen Schachtgräbern.[78]) Ein beinernes Anhängsel dieser Zeit[79]) ist verziert mit gestrichelten Bändern, welche ein einfaches Mäandermotiv bilden. Mäandermotive finden sich auch an den typisch nordischen „Hängegefäßen“ der jüngeren Bronzezeit.[80]) Im oberen Kreissegment

---

[78]) Vgl. z. B. das Stück aus dem dritten Grabe, Schliemann, „Mykenä“, Nr. 239 (Perrot-Chipiez VI, S. 767, Fig. 363). Mit dem äußeren Bandmuster dieses Stückes vgl. andererseits die Randverzierung der ovalen scheibenförmigen Enden eines großen Bronzehalsringes aus Smaland, Montelius, Temps préhist., S. 90, Fig. 112. Das Motiv ist vollkommen dasselbe, nur variiert durch die abweichende Form der Platte. Das Muster im Mittelfeld des schwedischen Exemplares hat ebenso nahe Beziehungen zum Schlangen- und Vogelornament der ersten Eisenzeit Italiens. Über die nordischen Halsringe mit ovalen Doppelscheiben vgl. R. Beltz („Neue Funde aus der jüngeren Bronzezeit in Mecklenburg“, Mecklenburger Jahrb. 1891, S. 230, anläßlich des Fundes eines dem oben zitierten sehr ähnlich geschmückten Exemplares in Mecklenburg), welcher darauf hinweist, daß dieser Typus in Süddeutschland schon der älteren Periode der Bronzezeit angehört (Naue, Bronzezeit in Oberbayern, S. 120).

[79]) Müller, Bronzealderen, Taf. XV, Fig. 233.

[80]) Über die Dekoration dieser Bronzegefäße s. Montelius, Månadsblad 1881, S. 17. Beltz, l. c., S. 226, steht nicht an, den Mäander der jüngeren Bronzezeit des Nordens an den aus Italien übernommenen Mäander des Hallstätter Kulturkreises und der Schweizer Bronzezeit anzuknüpfen. Außerhalb der Ostalpen finden sich Tongefäße mit Mäanderverzierung in hallstättischen Gräbern Badens (Wagner, „Hügelgräber“ etc., Taf. III, Fig. 8) und in Schweizer Pfahlbauten (Ulrich, Katalog der Züricher Sammlung I, Nr. 1535). „Beide Fundgruben,“ sagt Beltz, „die Schweizer und die Hallstätter, haben lebhafte Beziehungen zur nordischen Bronzezeit; und so — ob mit Schweizer, ob mit Hallstätter Sachen, bleibe vor-



Westdeutsche Gräberfunde
vom Beginn der Hallstattzeit, zum Teil vom Charakter der Lausitzer Keramik.
(Eckige Profilierung der Bronzezeit.)

Nach A. Günther (s. Text S. 416).

(1—5 Skelettgrab von Bierstadt, Nassau, 6—15 Brandgräber von Urmitz bei Koblenz.)

(Griff) eines Kammes erscheinen zwei durchbrochene Räder. All das weist auf die ältere Hallstattperiode hin. Die Tongefäße sind nahezu unverziert; zuweilen erscheinen ein Paar Umlauflinien am Halse eingeritzt, und ein paarmal findet sich ein Zickzackband aus wechselnd gelagerten kurzen Strichgruppen. Die so verzierten Gefäße[81]) sind dem Villanova-Urnentypus ähnlich und könnten Nachahmungen importierter Bronzegefäße sein. Importierte Bronze-

läufig dahingestellt — ist der Mäander auch in die nordische Bronzezeit gekommen, aber erst an ihrem Ende und ohne eine weitere Bedeutung zu erhalten. Er tritt nur an den Hängebecken jüngster Form auf und ist auch da durch Biegung der Ecken dem nordischen Geschmack konform gemacht."

[81]) Müller, l. c., Taf. XVIII, Fig. 263 u. 266.

gefäße erscheinen tatsächlich in Erd- und Moorfunden dieser Zeit; es sind aber keine urnen-, sondern eimerförmige Vasen,[82]) geometrisch graviert (mit dem Schachbrettmuster) oder mit Buckelreihen. Ein Schild[83]) ist in der Mitte mit einem großen Buckel, umher abwechselnd mit Buckeln und punktierten Kreisen verziert; von den letzteren gehen je zwei Paare langhalsiger und langgeschnäbelter Vogelköpfe aus. Diese Formen und Ornamente führen uns ganz in die Villanovaperiode Italiens zurück. In der mit dieser Stufe korrespondierenden vierten Bronzezeitstufe von Montelius findet sich auch ein girlandenartiges Ornament, welches an den Spitzen seiner Wellenkämme je zwei von Punktreihen begleitete Voluten zeigt. Dieses Ornament ist identisch mit einem Dreiecksmuster auf Ödenburger Tongefäßen der älteren Hallstattperiode,[84]) welches seinerseits auf ein südländisches Motiv zurückgeht.

S. Müller findet in der Ornamentik dieser Zeit eine Dekadenz zwischen den beiden Höhepunkten der nordischen Kunst in der älteren und der jüngeren Bronzeperiode. „In dieser Zeit," sagt er, „zeigt sich die Ornamentik mit klassischen Motiven durchsetzt. Das mäanderartig gefaltete Band ist dem Süden entlehnt, in den fortlaufenden S-Figuren erkennt man eine Nachbildung des antiken Flechtbandes, und noch näher stehen einander die klassische und die nordische Wellenlinie." Neben älteren Elementen, die in unsicherer und unansehnlicher Weise ihr Fortleben fristen, bricht überall das Neue durch, „ohne sich doch recht geltend zu machen.... Ein ähnliches festes Schema von Motiven, wie im vorigen Abschnitt, läßt sich nicht aufstellen. Die Beweglichkeit ist größer; selten trifft man, wie es früher der Fall war, eine ganz gleichartige Wiederholung".[85]) Die früher beliebte Ausfüllung der vertieften Muster mit einer Harzmasse wird immer seltener und hört endlich ganz auf. Rasiermessergriffe mit plastischen Pferdeköpfen kommen noch vor; allein in der älteren Bronzezeit ist die Tierkopfendung ziemlich naturwahr ausgeführt, und es erscheinen auf dem Kopfe zwei vorstehende getrennte Ohren. In der dritten Bronzeperiode dagegen wird der Pferdekopf schematisiert, die Schnauze zu einem stempelförmigen Abschluß, und die beiden Ohren verschmelzen zu einem hornförmigen Zapfen.[86])

Der Import aus dem Süden, welchem neben der inneren Entwicklung die allmähliche Umwandlung des nordischen Bronzezeitstils zugeschrieben werden darf, beginnt nicht erst in der vierten Periode. In Dänemark finden sich getriebene italische Bronzegefäße — Situlen, Urnen, Becken, Schalen — mit charakteristischem Rad- und Vogelkopfornament[87]) erst vom Beginne der jüngeren Bronzezeit an; aber schon in Gräbern aus dem Schlusse der älteren Bronzezeit sind ein paarmal kleine bauchige Henkelschalen aus getriebenem Bronzeblech angetroffen worden, welche S. Müller als „die ersten etrurischen Fabrikate, die Skandinavien erreichten", betrachtet. Im ganzen stammen aus dänischen Funden zirka 30 „etrurische" Bronzegefäße und 4 technisch und stilistisch entsprechende Bronzeschilde, dann einzelne Schwerter und viele kleinere Bronzen fremder Arbeit. Doch findet S. Müller die Gesamtzahl der eingeführten Stücke im Vergleich zu den heimischen Arbeiten, mit denen sie zusammen vorkommen, sehr gering. „Am ältesten scheinen die größeren Stücke zu sein; erst später ergießt sich der Strom kleinerer Objekte ins Land.... Der Bernsteinhandel wandte sich in dieser Periode von den östlichen Mittelmeerländern ab und Italien zu und schuf die Basis, auf der sich die nordische Metallindustrie im Laufe der jüngeren Bronzezeit zu einer neuen Blüte erheben konnte."

Die fünfte Stufe (ca. 850—650), in Mitteleuropa ältere Hallstattperiode, ist im Norden die Blütezeit des skandinavisch-umstilisierten Spiralornamentes.

---

[82]) L. c., Taf. XXIII, Fig. 362 a u. b.

[83]) L. c., Taf. XXIV, Fig. 363.

[84]) Mitt. Anthr. Gesellsch. Wien XXI, Taf. VII, Fig. 12; vgl. auch S. Müller, Nordische Altertumskunde I, S. 381, Fig. 201.

[85]) L. c., S. 381.

[86]) L. c., S. 382, Fig. 203 u. 204.

[87]) L. c., S. 383, Fig. 206; vgl. das Stück aus Hajdu-Böszörmény in Ungarn, Hampel, Alt. d. Bronzez. LXV, 3.



Verzierte Bronzewaffen aus der zweiten Periode der Bronzezeit Schwedens.

Nach O. Montelius.

Im Museum vaterländischer Altertümer zu Stockholm (die Lanzenspitze $^1/_3$, die übrigen $^1/_2$).

Dieses findet sich zumeist auf bauchigen Hängegefäßen aus Bronze (vgl. S. 423) und deren ebenfalls bauchigen, hohen Deckeln. Sehr häufig sind dichte oder lockere Reihen konzentrischer Kreisfiguren, mit denen der Eindruck des echten Spiralbandes bezweckt wurde, ferner ein mißverstandenes Flechtband, Wellenbänder, deren Voluten nicht selten in Tierköpfe ausgehen, S-förmige Schlangenlinien mit Tierkopfenden und schiffähnliche Ornamentfiguren (vgl. oben S. 198, Fig. 1—6). Plastische Gußverzierung tragen die großen Disken brillenförmiger Scheibenfibeln. Wellige Einfassungen verzierter Flächen erinnern an den Zierstil der vierten Bronzezeitstufe Westeuropas. An Messern mit geschweifter Klinge erscheint der Doppelspiralknauf des italischen Antennenschwertes.

Dieser Abschnitt der jüngeren Bronzezeit ist die Blütezeit des eigentümlichen nordischen Schiffsornamentes, das sich in formeller Hinsicht wahrscheinlich aus der gekuppelten doppelten Tierprotome importierter südländischer Fabrikate entwickelt hat. Wenn nicht durch anderes, so hält man doch stets durch den Sporn daran fest, daß die Zeichen Schiffe sind. Vorder- und Hintersteven bilden zwei- oder dreimal im Halbkreis geschwungene Bänder, die in mehr oder minder deutlich gezeichnete, geschnäbelte, oft auch mit Augen, fast stets mit einem Borstenkamme versehene Tier-(Drachen- oder Vogel-)Köpfe auslaufen. Nicht zufrieden damit, läßt aber der Zeichner auch noch die Basislinie des Ornamentes zuweilen um die Ecke herum und in einen Vogelkopf auslaufen oder zeichnet in das spitz zulaufende Griffende der Klinge noch eine Winkelfigur mit solchen Tierköpfen, wobei an kein Schiff zu denken ist. Im Felde erscheinen kreisrunde oder S-förmige Zeichen, letztere manchmal ebenfalls durch Kopf und Kamm als phantastische Tiere charakterisiert. Zuweilen finden sich auch einzelne andere Tierfiguren: ein Huhn, ein Fisch, ein Pferd (mit schlangenförmigem Körper) s. Müller, l. c. S. 465, Fig. 245. Mit dem Schiffsmuster sind auch ein kleines Hohlbeil und die beiden ovalen Schlußplatten von Halsringen dekoriert. Endlich finden sich geschmackvolle Wellenbänder mit einer oder zwei Voluten auf jedem Wellenscheitel,[88]) welche auf die Hakenspiralen und in Vogelköpfe endigenden Dreiecksreihen des griechischen und hallstättischen Ornamentes zurückzuführen sind[89]) und an geometrischen Motiven Buckel, konzentrische Kreise, Würfelaugen (an Pinzetten von Schlangenlinien umzogen) und wechselnde Strichlagen an Nadeln, Fibelrändern, Ringen usw. Doppelte spiralförmige Drahtendungen erscheinen an Nadeln, Messern und Schwertknäufen. Die Selbständigkeit der nordischen Industrie, welche ja auch auf das Eisen verzichtete, manifestiert sich vielleicht in keinem anderen Zeitraume stärker als in diesem, und was man an fremden Motiven in einem eigenen und eigenartigen Stile verarbeitet, ist evident nicht erst in diesem, sondern schon im vorausgehenden Zeitraume (dem ersten Abschnitt der jüngeren Bronzezeit) übernommen und wird nur jetzt erst zur Grundlage einer reichen, ästhetisch durchaus ansprechenden Entwicklung.

Mit Recht findet daher S. Müller den Schlußstil der nordischen Bronzezeit „ebenso eigenartig und in seiner Art ebenso anziehend wie den ältesten Stil derselben. Es ist nicht die alte strenge Kunst, die zurückhaltend über jedem Schnörkel wachte — nicht der darauffolgende reiche und feine Stil mit seiner bewußten Zierlichkeit — nicht minder der Mischstil des dritten Abschnittes mit seiner halben Preisgebung des Älteren und dem unsicheren

---

[88]) Auch hier bekundet sich zuweilen die figurale Tendenz im Ornament der jüngeren nordischen Bronzezeit; am merkwürdigsten auf dem Deckel eines Hängegefäßes aus dem Funde von Lundforlund, Amt Sorö, Schweden (Undset, Eisen in Nordeuropa, S. 390, Fig. 68). Hier ist an einer Stelle des typischen Wellenbandes, dessen Scheitel in S-förmige Doppelvoluten ausgehen, statt der letzteren eine halbe menschliche Figur gezeichnet, welche die Hand nach der vorhergehenden Doppelvolute ausstreckt. Bei S. Müller, Nordische Altertumskunde I, S. 465, Fig. 246 ist diese Halbfigur als „von einem Rasiermesser" stammend, abgebildet, was wohl ein Irrtum ist.

[89]) Dies ist auch die Ansicht von Beltz, welcher l. c., S. 225, von dem „laufenden Hunde" der jüngeren Bronzezeit des Nordens sagt: „Aus der Spirale ist dieses Ornament auf nordischem Boden nicht entstanden.... Das Spiralornament gehört im Norden durchaus der älteren Bronzezeit an und ist der jüngeren fremd." Das Wellenband mit doppelter Volute auf jedem Wellenscheitel („Bogenornament") läßt Beltz aus dem durch Reihen hängender Halbkreise gebildeten Sternornament der älteren Schmuckdosen entstehen (Beispiele bei Montelius, Månadsblad 1881, S. 43—57). Allein andererseits haben wir verwandte Erscheinungen auf rhodischen Pithoi, frühattischen Vasen, ungarischen Bronzen und Hallstätter Tongefäßen, welche sämtlich die mykenische Scheitelkrönung mit zwei auswärts gekehrten Doppelvoluten zeigen. Noch ähnlicher dem nordischen Bogenornament ist das orientalisierende Muster, welches zwischen dem Schulter- und dem Halsbild einer frühattischen Amphora in Berlin (Böhlau, Jahrb. des Inst. II, Taf. V; Brunn, Griechische Kunstgeschichte I, S. 135, Fig. 105) gezeichnet ist.



Bronzenes Hängegefäß aus Kronshagen, Holstein ($^1/_2$).

Nach K. Hagen.

Tasten nach Neuem: es ist ein neuer, voll entfalteter lebensfrischer Stil, schmiegsamer und abwechslungsvoller, reicher und komplizierter als sein Vorgänger, doch mit dem Gepräge eines Produktes langer Kunstentwicklung. Nennt man die verschiedenen Stilperioden der Bronzezeit wie oben: den strengen Stil, die Blütezeit und die Dekadenzzeit, so möchte für diesen Abschnitt die Bezeichnung ‚Nachblüte' am passendsten sein".

Die sechste Stufe (ca. 650—500) entspricht der jüngeren Hallstattperiode Mitteleuropas; sie ist eine Übergangsperiode zur ersten Eisenzeit und eine Periode größten Verfalles der nordischen Zierkunst. Fast alle älteren Formen sind erloschen und das wenige Neue — Schwanenhalsnadeln, Wendelhalsringe — von äußerst geringer Bedeutung. In der Verzierung der Bronzen wird so viel wie nichts mehr geleistet. In den darauf folgenden Stufen der älteren Eisenzeit fand keine Erhebung aus diesem Tiefstande statt. Die Formen sind unbedeutend, schwerfällig und roh, wenngleich technisch befriedigend. Erst mit der römischen Kaiserzeit beginnt, unter ganz anderen Einflüssen, eine neuerliche Hebung des nordischen Kunstvermögens.

Die vermutlichen Ursachen dieses Herabsinkens von einer staunenswerten Höhe sind schon in einer früheren Betrachtung (oben S. 195) angedeutet. Sie mögen jedoch welche immer gewesen sein: sicherlich gehörte zu ihnen die Unterbrechung der Abhängigkeit des Nordens von der fortschreitenden Entwicklung Mittel- und Südeuropas. Auch daran ist zu erinnern, daß die hochentwickelte Zierkunst des Nordens mit den übrigen Seiten des nordischen Lebens wenig harmonierte und deshalb leichter dem Untergang verfallen konnte, als wenn sie mit der Gesamtkultur in vollem Einklang gestanden wäre (vgl. oben S. 94 ff.).

Die vorzügliche Güte der nordeuropäischen Metallarbeit der zweiten bis fünften Bronzezeitstufe tritt am schlagendsten hervor bei einer Vergleichung mit den gleichzeitigen Produkten der westeuropäischen, einschließlich der italischen Bronzezeit. Da ist die Überlegenheit groß in technischer wie in ästhetischer Hinsicht. Sie erscheint schon weit geringer gegenüber den Arbeiten der mitteleuropäischen, namentlich der ungarischen Bronzezeit, und mit den besten Metallarbeiten des kretisch-mykenischen Kulturkreises darf man die Erzeugnisse des nordischen Kunsthandwerkes gar nicht vergleichen wollen; denn sie liegen um einen ganzen Abgrund tiefer als jene.

Das Verhältnis zwischen Nord und Süd läßt sich gut erläutern an dem Beispiel der Fibel. Dieses Tracht- und Schmuckstück ist zweifellos europäischen Ursprungs, und man nimmt gewöhnlich an, daß es von einem Gebiete seinen Ausgang genommen habe. Schon dies erscheint nicht ganz sicher. Die ältesten Fibeln treten im ägäischen Kulturkreis, im Norden der Balkanhalbinsel, in Oberitalien und im südlichen Mitteleuropa ungefähr gleichzeitig, um ca. 1400 v. Chr. auf in der kunstlosen Gestalt der sogenannten „Geigenbogenfibeln". In Frankreich erscheinen diese erheblich später, erst um 1200 oder 1000, in der letzten Stufe der Bronzezeit, zugleich mit jüngeren Fibeltypen mit halbkreis- oder schlangenförmigem Bügel, und die Fibel wird in den keltischen Ländern überhaupt erst von der Mitte der Hallstattzeit an häufiger.

In Südschweden gehören die ältesten Fibeln ebenfalls der Zeit um 1400 v. Chr., dem Ende der zweiten nordischen Bronzezeitstufe, an; sie sind ebenfalls violinbogenförmig, aber von abweichender Konstruktion, da sie nicht aus einem, sondern aus zwei Stücken bestehen und keine Federkraft besitzen. Diese nordische Fibel entstand wahrscheinlich in Mitteleuropa und kam von da nach Südskandinavien. Daraus ersieht man, daß die südlichen Formen sehr bald dem Norden überliefert wurden, aber dort durchgreifende Veränderungen erfuhren. Die charakteristische konstruktive Veränderung beruht wohl darauf, daß die vorherrschende Metalltechnik des Nordens die Gußtechnik war, während die ältesten Fibeln des Südens, wo immer dieser Gegenstand zuerst entstanden sein mag, Produkte der Schmiedekunst sind. Wie dieses kleine Beispiel zeigt, bestand ein Hauptunterschied zwischen Nord und Süd darin, daß die bronzezeitliche Metalltechnik des Südens und des Morgenlandes den Guß und die Schmiedearbeit gleichmäßig beherrschte, was im Norden keineswegs der Fall war. Darauf gründet sich G. de Mortillets Unterscheidung einer älteren Epoche des Metallgießers und einer jüngeren Epoche des Schmiedes innerhalb der Bronzezeit. Diese Einteilung ist nur zutreffend für die mittlere Zone Europas, nicht für den Orient und das südöstliche Europa, wo das Schmieden und Treiben der Gußmetalle so alt ist wie die Bronze selbst, noch für den Norden, wo es in der Bronzezeit keine Epoche der Schmiedekunst gab. Denn der Norden ist nicht nur während der ganzen Bronzezeit Mitteleuropas, sondern auch in seiner eigenen jüngeren Bronzezeit, d. i. während der ersten Eisenzeit Mitteleuropas, beim Bronzeguß geblieben, und seine ältesten toreutischen Arbeiten, getriebene Bronzeplatten auf Eisen, stammen erst aus dem dritten bis zweiten Jahrhundert v. Chr., somit aus der mittleren La Tène-Zeit der südlichen Nachbargebiete.

Vom rein neolithischen Umlaufstil mit seinen Spiral- und Mäanderzeichnungen blieb der Norden völlig unberührt. Dagegen teilte er in den jüngeren megalithischen Stufen, in der spätneolithischen und der Kupferzeit (ca. 2500—1900) den stilistischen Formenbesitz des östlichen Mitteleuropa. Mit der Bronzezeit ging die Pflege des Ornamentes aus den Händen des Töpfers in die des Metallarbeiters über. Erst geraume Zeit nachher lernte man die Ausführung des Spiralbandes, der vollendetsten, auch in der klassisch-antiken Kunst nicht aufgegebenen Ausprägung des Umlaufstiles. Dieses Band und seine Derivate wurden die Grundlagen der Ornamentik des Nordens, die reich und schön, aber keineswegs ganz originell gewesen ist. Ihre Entwicklung ist durch fortgesetzte äußere Anregungen ins Leben gerufen und gefördert worden. Vom Zierstil der nordischen Bronzezeit gilt das, was die Ethnologen als „alte Erfahrung" bezeichnen, daß nämlich Elemente in einem jüngeren oder sekundären Gebiete ihrer Verbreitung besser erhalten, ja selbst reicher entwickelt werden, als in dem älteren oder primären, das sie mittlerweile sogar verlieren kann. Die Kulturgeschichte des Nordens bekräftigt diese Erfahrung von der entwickelten jüngeren Steinzeit an bis zu den auf Island erhaltenen germanischen Tempelruinen und altnordischen Literaturschätzen. Bei rascherem Wechsel und Fortschritt verliert sich das Alte schneller und gründlicher; bei langsamerem Wandel der Formen erhält es sich besser und entwickelt sich reichlicher. Daher die Überlegenheit der nordischen Bronzen gegenüber den Arbeiten aus Mitteleuropa. Und doch waren es die letzteren, ohne deren Zufuhr und Einwirkung er niemals hätte entstehen, noch sich so glänzend entfalten können.

„Nur der Umstand, daß der Norden vom östlichen Mitteleuropa einen anderen und weit reicheren Kulturstoff empfing als Frankreich und England von Italien, kann die Größe der älteren nordischen Bronzezeit erklären, die eine der merkwürdigsten Erscheinungen in der Prähistorie bildet," sagt S. Müller (Urgesch. Eur., S. 92), und über die jüngere Bronzezeit Skandinaviens, etwa von 1000 bis um 500 v. Chr., bemerkt derselbe Autor: „Der Norden war von der lebhafteren Kulturströmung des Südens nicht ergriffen. Dies beweist schon das Fehlen des Eisens, die dürftige Form und Technik der Tongefäße, die Beibehaltung der Grabhügel, während in Mitteleuropa Friedhöfe nach italischer Art eingerichtet wurden. Man führte also im Norden unzweifelhaft ein altväterisches Sonderleben. Allein gerade infolge dessen entwickelte sich hier eine Nationalkultur von höherem Werte, als in den Nachbarländern Italiens, die beständig neuen südlichen Einflüssen unterworfen waren.... Es ist beinahe schmerzlich zu sehen, wie die unter südlichen Kulturzuschüssen selbständig fortschreitende Entwicklung des Nordens durch die Einführung der keltischen Eisenzeit jäh abgebrochen wird und sozusagen nichts auf die folgenden Zeiten, in denen Skandinavien unter die große fremde Kultur mit einbezogen wurde, als Erbe überging." (L. c., S. 136 f.) „Die Erkenntnis wird sich Bahn brechen, daß die nordische Kulturentwicklung spät, eigenartig und peripherisch und in gewissem Sinne für das Verständnis des südeuropäischen Entwicklungsganges ebeno entbehrlich ist, als die nordische Gotik oder Renaissance für das Studium dieser Kunststile in anderen Ländern." (L. c., S. 145.)

Sophus Müller hat angenommen,[90]) daß die Kultur der Bronzezeit aus den Ländern zwischen Ungarn und der Schweiz über Deutschland nach dem Norden gedrungen sei. „Die Mehrzahl der importierten Gegenstände," sagt er nach einer ausführlichen Vergleichung (l. c., S. 122), „läßt sich mit Sicherheit nicht weiter südlich als bis nach Mitteleuropa ver-

---

[90]) Die nordische Bronzezeit und deren Periodentheilung, Jena 1878.

folgen. Aus Italien und Griechenland dürften in der Bronzezeit nur einzelne Sachen den Weg nach dem hohen Norden gefunden haben, wie auch nur wenige Züge auf Beziehungen zu Frankreich und den britischen Inseln hinweisen.... Von Mitteleuropa, sowohl von den östlichen als westlichen Gebieten, auf welche die im Norden gefundenen fremden Industrieerzeugnisse zurückgeführt werden können, sind, namentlich längs den großen Wasserstraßen — Rhein, Elbe und Oder — Waffen, Geräte und Schmuck dem Norden zugeführt worden. Die verschiedenen Serien fremder Altertumsgegenstände werden je weiter nördlich, desto spärlicher, und eine jede hat ihre bestimmte Grenze. Einige gehen nicht über Norddeutschland hinaus; andere erreichen die norwegische Küste. Auf denselben Straßen, längs welchen diese fremden Fabrikate nach dem Norden gelangt sind, kann man in einzelnen Fällen lokale Entwicklungen konstatieren, welche zunächst als Vorbilder für die nordischen Formen gedient haben können." Im einzelnen nimmt dieser dänische Forscher insbesondere zwei Strömungen an, die sich in ihren trotz aller Übergänge und Übereinstimmungen verschiedenen Wirkungen, d. i. in zwei getrennten Gruppen der nordischen Bronzezeit noch erkennen lassen. Die älteren Schwertformen des Nordens haben ihre Analogien in Westdeutschland, die jüngeren dagegen im Osten (Ungarn usw.). Die Vorbilder gewisser nordischer Palstäbe finden sich nur im Westen, nicht im Osten. Diese Sonderung westlicher und östlicher Bronzezeittypen hat S. Müller sehr weit ausgedehnt und unterscheidet demnach eine westliche und eine östliche Gruppe der nordischen Bronzezeit. Die erstere umfasse Westdeutschland bis Mecklenburg und die kimbrische Halbinsel (dann die nächstgelegenen Teile Fünens und das nördliche Seeland), — die letztere die Gegend zwischen Elbe und Oder bis nach dem nördlichen Skandinavien. Die Typen der westlichen Gruppe werden hauptsächlich in Gräbern angetroffen und gelten insgemein für die älteren, die der östlichen Gruppe stammen meist aus Erd- und Moorfunden und vertreten nach der allgemeinen Auffassung vorwiegend die jüngere Bronzezeit des Nordens. Nach Müller sind die östlichen und die westlichen Gebiete durch verschiedene Verbindungen mit Mitteleuropa in verschiedener Weise beeinflußt worden. „Die nordische Bronzekultur scheint sonach auf der Grundlage einer östlichen und einer westlichen, von Süden nach Norden gerichteten Strömung sich entwickelt zu haben." Setzen wir an Stelle dieser westlichen und dieser östlichen Strömung eine ältere, welche mehr dem Westen, und eine jüngere, welche mehr dem Osten zugute kam, so würde sich ergeben, daß der Handel am Beginne der Metallzeit weiter im Westen Europa durchzog und nach der kimbrischen Halbinsel gravitierte, während er in der jüngeren Bronzezeit weiter östlich den Kontinent durchquerte und so die Odermündungen erreichte.[91])

Auch in der Ornamentik der Bronzen glaubt Müller Verschiedenheiten der westlichen und der östlichen Gruppe zu erkennen. So findet er in der westlichen Gruppe besonders die mit Harz ausgefüllten, stärker vertieften Ornamente an Hängegefäßen und Schwertgriffen vertreten, während im Osten das evident jüngere Wellenornament an Hängegefäßen und Haarringen eine eigentümliche Ausbildung erfahren hat. Da sich die Entwicklung der gesamten nordischen Ornamentik auf Grundlage eines von außen übernommenen Formenkreises vollzogen, dessen Elemente man in ganz Mitteleuropa wiederfinde, dürfe man jedoch nicht erwarten, in dem Charakter der Ornamentik beider Gruppen auffallende Verschiedenheiten zu finden. „Der Unterschied zwischen Osten und Westen besteht in der Hauptsache darin, daß die eigenartige Entwicklung gemeinschaftlich empfangener Vorbilder sich innerhalb begrenzter Gebiete hält und gewissen Formen anhaftet. So ist das Schiffornament auf den Bronzemessern ein westliches, das S-förmige Gewinde auf den Hängegefäßen ein östliches Motiv; aber in beiden Gruppen sind die einzelnen Grundlinien der Ornamente aus dem Süden entlehnt."

---

[91]) Das ist auch die Ansicht S. Müllers. „Von dem westlichen Gebiete: Hannover, Holstein, Mecklenburg," sagt er, l. c., S. 128, „breitete die Bronzekultur sich schon in ihrer ersten Entwicklung nach Jütland aus.... Die ostdeutsche Gruppe in Brandenburg und Pommern, welche in lebhafter Berührung mit dem Süden (Böhmen, Ungarn) blieb, breitete sich namentlich in einem späteren Stadium der Entwicklung über das östliche Skandinavien aus, nach Schweden" usw.

8. Osteuropa.

a) Nördliche Gruppen.

In Osteuropa und jenseits des Urals, in Hochasien, folgte auf das Zeitalter der neolithischen Glyptik (s. S. 242—249) die Kultur der ural-altaischen Bronze- und ersten Eisenzeit wieder mit vorwiegend plastischen Werken, die eine Fortdauer des alten Jägertums und Jägergeistes bezeugen. Anutschin vermutet, daß die bekannten Tierfiguren auf vielen gegossenen Bronzen (namentlich Messern und Dolchen) Ostsibiriens zum Teil wenigstens als eine Fortsetzung jener neolithischen Bilduerei betrachtet werden dürfen, um so mehr, als wir Analogien zu der letzteren noch heute bei einigen Völkerschaften im äußersten Norden und Nordosten Sibiriens antreffen. Die Kunst der sibirischen Bronzezeit war nicht auf den Osten beschränkt, sie herrschte auch in Westsibirien und zeigt nahe Beziehungen zur gleichzeitigen Bildnerei des ersten Eisenalters im Kaukasus (bronzene Tierfiguren aus dem Depotfund von Kazbek, aus den Gräbern im Lande der Osseten, Koban usw.) und der skythischen Epoche Südrußlands vom siebenten Jahrhundert vor dem Beginne unserer Ära bis zum zweiten nach demselben.[92])

Das Gebiet der sibirischen Bronzezeit[93]) ist im Osten von den Quellen des Amur und dem Baikalsee, im Westen von der Wolga begrenzt. Ihre zahlreichsten Überreste finden sich im Distrikte Minussinsk am Oberlauf des Jenissei; dort ist die ganze Steppe ein Riesenfriedhof aus jener fernen Zeit. Die Leichen sind unverbrannt in Tumulis beigesetzt, um welche aufgerichtete Steine eine rechtwinkelige Einfassung bilden. Die Zahl dieser Steine scheint mit der der Toten des Tumulus in Zusammenhang zu stehen; auch ahmen sie, obwohl meist ganz roh, manchmal Menschenfiguren nach, und zuweilen tragen sie Charaktere einer noch nicht entzifferten Schrift oder Zeichnungen von Menschen und Haustieren, vielleicht dem Besitzstande des Verstorbenen. Ähnliche Zeichnungen finden sich an den Uferfelsen am Jenissei, Irtisch und am Onegasee.

Tiere und Tierköpfe erscheinen ungemein zahlreich als Knäufe auf den Messer- und Dolchgriffen. Man erkennt Steinböcke, Bären, einzelne und gepaarte (gegeneinander oder auswärts gekehrte) Vogelköpfe, frei oder von einem Ring umschlossen; zuweilen bildet auch die Parierstange zwei gekauerte Tiere.

Westlich vom Ural finden sich naheverwandte Formen in Gräbern, die einer Übergangszeit von der Bronze- zur Eisenbenützung angehören, z. B. in der Nekropole von Ananino am linken Ufer der Kama. Durch Vergleichung dieser Gräber mit solchen Südrußlands, welche auch datierbare griechische Arbeiten enthalten, gewinnt man Anhaltspunkte zur Verlegung der ersteren ins dritte Jahrhundert v. Chr.

In Südrußland finden sich neben lokalen Formen ural-altaische Bronzen bis zum Dnjepr. An diesem Flusse scheint sich im Norden des Pontus die sibirische mit der ungarischen Bronzezeitgruppe zu begegnen. In Nordrußland scheidet dagegen ein breiter

---

[92]) „So," meint Anutschin, „hat in Osteuropa und Sibirien eine ununterbrochenere Kunstentwicklung stattgefunden als in Westeuropa, dessen Völker durch Vermittlung der Goten und anderer Stämme der Völkerwanderungszeit am Anfange des Mittelalters jene realistische Kunst neuerdings vom Orient entlehnten und nach den äußersten Endgebieten Europas, nach Irland, Skandinavien usw. übertrugen."

[93]) Die Denkmäler der sibirischen Bronzezeitgruppe sind von F. R. Martin in dem Atlas „L'âge du bronze au Musée de Minoussinsk", Stockholm 1893, zusammengestellt worden. Die Entwicklung im europäischen Rußland übersieht man am besten in dem Werke Aspelins „Antiquité du Nord finno-ougrien".

Zwischenraum die östlichsten Funde der nordgermanischen von der sibirisch-ostrussischen Bronzezeitgruppe. Die erstere sendet nur einen Seitenzweig in dieser Richtung und hat ihre Typen spärlich über Finnland und die baltischen Provinzen Rußlands ausgestreut.

Indessen reicht die Verbreitung ural-altaischer Bronzen in Europa nicht nur bis zur Wolga und zum Dnjepr, sondern im Süden noch weit nach Mitteleuropa herein, wohl ein Effekt des Verkehres skythischer Völkerschaften an den Donaumündungen mit den an der unteren Donau seßhaften Keltenstämmen.[94]) Aus verschiedenen Komitaten Ungarns stammen geschlitzte konische oder glockenförmige Aufsätze (Szepterknäufe?) mit stehenden oder sitzenden Tierfiguren, ähnlich gebildete geschlossene Bommeln mit daraufsitzenden Vogelgestalten, Dolche und Schwerter aus Bronze oder Eisen von südrussisch-skythischem Typus, darunter ein Stück mit zwei kauernden Raubtierfiguren als Parierstange, Spiegel, deren Griffe in Tierfiguren oder Tierköpfe endigen, endlich eigentümliche Bronzekessel, kurz eine Reihe von Formen, die sowohl den Typen der ungarischen Bronzezeit, als auch denen der Hallstatt- und La Tène-Periode vollständig fremd gegenüberstehen. In den Spiegeln erkennt Hampel lokale Umbildungen griechischer Vorbilder, die auf dem Wege der hellenischen Kolonien am Pontus zu den Skythen gelangten. Andere Formen weisen bestimmt auf eine ältere, halb orientalische Kulturschichte in den Ländern am östlichen Mittelmeere hin.

In den ostpontischen oder kaukasischen Landschaften herrschte während der Bronzezeit eine lokale Kunstentwicklung höherer Art, als in der ural-altaischen Gruppe.[95]) Auch sie entfaltete ihre Blüte auf dem Gebiete der Metallarbeit (die Keramik ist untergeordnet) in der Darstellung von Tierfiguren.

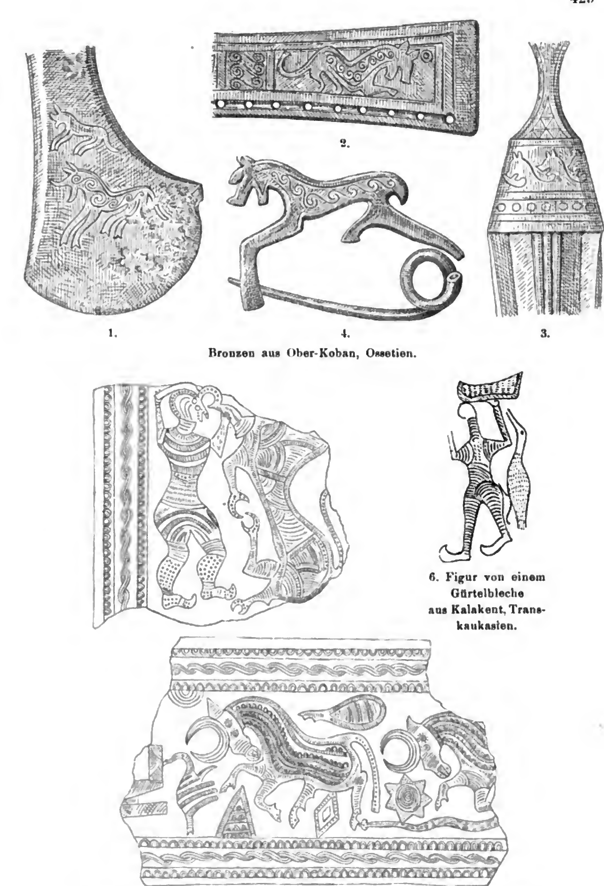
Virchow bemerkt darüber: „Tierfiguren finden sich in unglaublicher Menge vor, teils als selbständige Kunstwerke, namentlich zum Hängeschmuck, teils als Verzierung an allen möglichen Geräten, an Waffen, Pferdegebissen, an Fibeln und Gürtelschlössern. Eine ähnliche Fülle von Tierfiguren aus gegossener Bronze kennt man eigentlich nur noch vom Nord- und Westabhange des Altai. Indes zeigen die sibirischen Bronzen doch manche recht charakteristische Unterschiede, namentlich in betreff der dargestellten Tierarten, welche der Fauna des Landes entnommen sind, so daß weder ein direkter Import der fertigen Objekte, noch eine einfache Übertragung der Muster angenommen werden kann. Ein Blick auf eine Tafel mit sibirischen Bronzen und ein zweiter auf eine Tafel mit kaukasischen Bronzen genügt, um den Gegensatz klarzulegen. Dies zeugt für eine heimische Metalltechnik, deren Anfänge vielleicht in der Keramik zu suchen sind. Analoge Tonfiguren sind im Kaukasus freilich nur vereinzelt ausgegraben worden."

In den nordkaukasischen Gräberfeldern ist die plastische Darstellung der Tierfigur weitaus vorherrschend. Graviert sind nur wenige Bronzen, Waffen und Gürtelschließen (s. Abb. S. 429, Fig. 1—3). Einen vereinzelten

---

[94]) Vgl. J. Hampel, „Skythische Denkmäler aus Ungarn. Beiträge zur ural-altaischen Archäologie". S.-A. aus Ethnol. Mitt. aus Ungarn IV, 1895, 1, und P. Reinecke, „Die skythischen Altertümer im mittleren Europa". Zeitschr. für Ethnol. XXVIII, 1896, S. 1 (dann derselbe, Verhandl. Berl. Anthr. Gesellsch. 1896, S. 251).

[95]) Vgl. R. Virchow, Das Gräberfeld von Koban im Lande der Osseten, Kaukasus. Eine vergleichend-archäologische Studie, Berlin, 1 Band Text und 1 Atlas in Fol. — „Über die kulturgeschichtliche Stellung des Kaukasus unter besonderer Berücksichtigung der ornamentierten Bronzegürtel aus transkaukasischen Gräbern." Aus den Abhandl. der königl. preußischen Akademie der Wissensch. Mit 4 Tafeln, Berlin 1895, S. 7 ff. Ferner E. Chantre, Recherches anthropologiques dans le Caucase, 4 Bände, Paris und Lyon 1885—1887. Band I („Période préhistorique") beschränkt sich auf die Stein- und Bronzezeit, Band II („Période protohistorique" mit einem Atlas von 78 Tafeln) behandelt die jüngeren prähistorischen Kulturstufen bis zur skytho-byzantinischen Zeit. (Beginn des Einflusses der griechischen Kolonien am Pontus auf die epichorische Bevölkerung im siebenten Jahrhundert.)



1. 4. 3.

Bronzen aus Ober-Koban, Ossetien.

6. Figur von einem Gürtelbleche aus Kalakent, Transkaukasien.

5. Bruchstücke eines gravierten Bronzegürtels von Chodschali, Transkaukasien.

Bronzen aus Kaukasien und Armenien.

Höhepunkt bezeichnet die Gravierung einer Streitaxt aus Koban, die Darstellung eines Bogenschützen, der seinen Pfeil auf eine der ihn umgebenden Schlangen abschießt. Das Gebiet dieser Gräberfelder war ein Mischkessel fremder Einflüsse. Das nord- (ost-) asiatische Element ist durch runde Metallspiegel mit einem Reliefornament auf der Rückseite vertreten. Hohlbeile und Sicheln erinnern an ungarische Formen, die Spiral- und Mäanderverzierung an den ägäischen Kulturkreis, an Südeuropa im allgemeinen die halbkreisförmige Bogenfibel. Eigenartig sind dagegen die geschweiften schönen Axthämmer, Dolche, Gürtelschließplatten, lange ruderförmige Nadeln und anderes. Die Zeit — um 1000 v. Chr. — entspricht dem Ausgange der Bronzezeit Mitteleuropas, auch in der Verwendung des Eisens zu schmückenden Einlagen auf Bronze, während alle Waffen und Werkzeuge noch ausschließlich aus Bronze bestehen. Außer dem Gräberfelde von Oberkoban in Ossetien gehören zu dieser Gruppe noch die Nekropolen von Samthawro im Nordwesten und vom Redkin-Lager bei Tiflis im Süden Kaukasiens.

b) Transkaukasien.

In Transkaukasien, vorzüglich auf dem armenischen Hochlande, zeigt die ostpontische Kunst derselben Zeit — unter der Herrschaft des gleichen auf Jägertum und Tierbildnerei gerichteten Geistes — einen abweichenden Charakter, der wohl der größeren Nähe des ägäischen Kulturkreises und stärkeren Nachwirkungen der kretisch-mykenischen Kunst zuzuschreiben ist. Hier finden sich, ausschließlich in Männergräbern, reich verzierte Gürtelbleche mit geometrischen Mustern, Tier- und (seltener) Menschenfiguren in feiner Gravierung. Virchow hat diese Arbeiten, indem er statt der Archäologie die Zoologie zu Rate zog, einer verfehlten Analyse und Deutung unterworfen. Sie sind zunächst untereinander sehr verschieden, indem einige mit rein schematisch geordneten und ziemlich roh gezeichneten, einfachen Tierreihen geschmückt sind, die den Tierreihen nordkaukasischer Gürtelschließen ähnlich sehen, während andere ein buntes Gemenge und Gewoge lebhaft bewegter, zum Teil phantastisch gestalteter Tier- und Mischfiguren zeigen.

Als Beispiel dieser letzteren Gattung bietet das Gürtelblech bei Virchow, a. a. O. (Note 95), Taf. I, Nr. II in einem Schuppenbande aus konzentrischen Kreisausschnitten, einem echt mykenischen Muster,[96]) ein buntes Gewimmel von Tieren, die aber kaum untereinander in Beziehung gesetzt sind und zum Teil auf dem Kopfe stehen. Sie sind vollkommen ordnungslos über den Raum ausgestreut. Jedes Einzelne bildet zugleich eine Einzelfigur und die Raumausfüllung für seine Nachbarn, weshalb hier verhältnismäßig wenig Füllschmuck nötig war. Es sind Hirsche, Steinböcke, Stiere, langohrige hörnerlose Tiere (nach Virchow Hunde), Greife, Vögel, Schlangen. Die Greifenschwänze sind am Ende pfeilspitzenförmig oder sonst unnatürlich gebildet. Die meisten Körper haben doppelte, mit Strichlein ausgefüllte Konturen; ähnliche Bänder gehen hin und wieder auch quer über ganze Körper als mehr oder weniger motivierte Innenzeichnung (man erkennt das Zugrundeliegen einer besseren Zeichenkunst). Namentlich bei den Greifen schneidet oft solch ein Band den Hinterkopf vom Gesichte ab, welches dann von einer einfachen Linie umrissen ist. Die Körper-

---

[96]) Vgl. z. B. die mykenische Vase aus dem VI. Schachtgrabe, Schuchhardt[2], S. 305, Fig. 277.

flächen sind gefüllt mit Strichlein und Punktreihen, hauptsächlich aber mit dem mykenischen schraffierten Schuppenmuster. In diesem Tiergewimmel erscheint eine einzelne Menschenfigur (S. 429, Fig. 6) ohne Waffen, mit über dem Kopf gehaltenem Schild, schuppenförmig gemustert und wie mit Schnabelschuhen bekleidet. An eines seiner Beine klammert sich ein Vogel.[97] Einzelne leere Stellen sind mit Doppelspiralen, Spiralbandfragmenten u. dgl. gefüllt.

Virchow sah in dieser Zeichnung eine Jagdszene und ein Bild des wildesten Tiergetümmels in einer weiten Landschaft. Allein statt einer wilden Jagd, wie er sie liebevoll beschreibt, erkennt man nur eine wilde Unordnung, wie sie in den paläolithischen Tierfresken häufig herrscht und die Unfähigkeit der Bildner zur Komposition und Gruppierung beweist.

Ein zweiter Bronzegürtel gleichen Fundortes ist mit einem schönen Spiralbande eingerahmt und mit einem ähnlichen Tiergewimmel angefüllt. Als Füllfiguren finden sich ein großes Malteserkreuz, ein Stern, sanduhrförmige Zeichen. Der Mensch fehlt. Hier kommen auch Doppeltiere vor, indem von dem Hinterteil eines Tieres (Wildesels, nach Virchow) Hals und Kopf eines zweiten gleichen Tieres herauswächst, nicht unähnlich der Bildung der Chimäre in der frühgriechischen Kunst. Die Tiere machen sich in der sonderbarsten Weise gegenseitig Platz und recken die Beine oft sehr gewaltsam, lediglich um den von ihren Nachbarn freigelassenen Raum auszufüllen. Dabei kommt es auch zu Stellungen, die wie kühne Verkürzungen ganzer Körper aussehen und in der Tat einen gewissen Blick des Zeichners für solche Erscheinungen verraten. Dadurch entsteht sehr bewegtes Leben und sogar ein gewisser Schein von Genialität. Hier kann selbst Virchow keine Anordnung in Gruppen herausfinden, sondern nur „Einzelkämpfe", aber auch damit greift die Erklärung fehl.

Gleichen Stilcharakter zeigen (bei Virchow, a. a. O., Taf. IV, Nr. XVII und XVIII, hier S. 429, Fig. 5) zwei Bruchstücke eines gravierten Bronzegürtels aus einem Kurgan (Tumulus) von Chodschali bei Schuscha. Die Bordüre bildet ein Flechtband zwischen zwei mit Reihen doppelter Halbkreise gefüllten Streifen. Das kleinere Fragment scheint vom linken Ende des Bleches zu stammen. Man sieht einen Mann, der stehend ein aufgerichtetes Untier, dessen Kopf fehlt, mit der Linken an der erhobenen Vordertatze faßt und mit der Rechten, die eine leicht sichelförmig gekrümmte Waffe hält, über seinem Kopfe zum Schlage ausholt. Virchow hat das ganz anders aufgefaßt und das Bruchstück in seiner Publikation demgemäß anders gestellt, als es oben wiedergegeben ist. Er hält die Bordüre für ein Stück vom unteren Saume des Gürtels, den Mann für einen Hingestreckten, das Tier für ein laufendes. Daß der Zeichner ein aufgerichtetes Tier wie ein laufendes dargestellt, ist nicht allzu verwunderlich. Das zweite, größere Fragment zeigt zwei mit gesenkten Hörnern anstürmende Stiere (nach Virchow „Büffelpferde"), davor einen hochbeinigen Vogel und den Rest eines unbestimmbaren Gegenstandes. Außerdem sind reichliche Füllornamente vorhanden: ober dem ganz erhaltenen Stier vorne ein Halbkreis mit konzentrischen Innenlinien, hinten ein Tierschenkel,[98] unten, vorne, ein Dreieck mit Bändern gleich der Einfassung des Wellenbandes auf dem Rande, hinten ein Rhombus mit punktiertem Rand, dann zwischen dem ersten und dem zweiten Stier ein großer Stern mit Spirale im Zentrum, darunter eine lange Schlange. Alle Leiber sind gemustert, die der Stiere mit Bändern gleich der Einfassung des Wellenbandes auf dem Rande, der Leib des Mannes mit Bändern, Strichen und Punkten, die unter anderen Umständen als Andeutungen einer reichlichen Bekleidung zu nehmen wären, der Körper des aufgerichteten Untiers endlich vorwiegend mit schraffier-

[97]) Vgl. den auf dem Rücken eines Wagenlenkers sitzenden Vogel im Bildstreifen der Situla von Kuffarn in Niederösterreich; in beiden Fällen liegt nichts vor als die sinnlose Verbindung einer Tierfigur mit einer menschlichen Gestalt.

[98]) Wie auf dem Gürtelblech, Virchow, Nr. II, ein isolierter Ochsenkopf. Beides, Ochsenkopf und Tierschenkel, findet sich im Felde eines böotischen Vasenbildes. Ἐφημ. ἀρχ. 1893, Taf. X, Fig. 1 (oben S. 65, Fig. 5).

ten Schuppen. Beim Manne wie bei den Stieren sieht man beide Augen, obwohl die Köpfe im Profil (die Stierhörner allerdings wieder als komplette Sicheln) gezeichnet sind.

Diese transkaukasischen Arbeiten sind zweifellos nicht fern von ihren Fundstätten entstanden und kunstgeschichtlich merkwürdig als umgebildete Ausläufer des kretisch-mykenischen Stiles bei einer Bevölkerung, die noch ganz im Theriotropismus des alten Jägertums befangen war, aber zu viele fremde Einflüsse erfahren hatte, um in der Tierdarstellung einem reinen Naturalismus zu huldigen. Nach Zeit und Ort passen diese Funde genau dorthin, wo sie gemacht worden sind. Von den Völkern im Süden des mittleren Kyros (Kur), aus dem Gebiete, dem die von Virchow beschriebenen zahlreichen Nekropolen angehören, werden die Moscher schon im zwölften Jahrhundert als Unterworfene der Assyrier erwähnt, und später heißt es, daß sie Erz und Sklaven auf die Märkte Vorderasiens sendeten. Der Entwicklung eines solchen Volkes unter dem Einflusse spätmykenischer Industrieartikel ist eine Kunststufe, wie sie die Bronzegürtel von Kalakent bezeugen, wohl zuzutrauen.

Es ist kaum nötig, die Verwandtschaft des Ornaments und Bildwerks dieser Bronzegürtel mit spätmykenischen Arbeiten im einzelnen nachzuweisen. Nur auf gewisse Ähnlichkeiten dieser östlichen mit bekannten westlichen Ausläufern des mykenischen Stils mag verwiesen werden, weil sie die Gleichartigkeit der Wirkung der mykenischen Kunst auf die einheimische Industrie weit auseinanderliegender Kulturkreise verraten. Die in feinster Granulationstechnik verzierten Goldfibeln der ersten Eisenzeit Etruriens sind von landesüblichem Typus (volle Kahnfibeln mit kurzem oder langem Fuß und Schlangenfibeln mit Rosetten). Bügel- und Nadelrinnen dieser Fibeln tragen teils Tierreihen, teils Tiergruppen, unter denen nicht selten ein ganz ähnliches Gewimmel übereinander laufender und sich umsehender Tierfiguren erscheint, wie auf den transkaukasischen Gürteln.[99]) Schlecht charakterisierte laufende Vierfüßler sind ferner typisch für eine gewisse Klasse „protokorinthischer" Vasen Italiens, und man hat nicht ohne Grund vermutet, daß diese Tierreihen auf Jagdszenen zurückgehen, aus welchen sie auszugsweise gewonnen seien. Das scheint auch bei den springenden Tiergestalten der etruskischen Goldfibeln der Fall zu sein. Abgesehen von der Verderbnis zeigt sich ausgesprochene Stilverwandtschaft mit den Tierfiguren mykenischer Arbeiten, namentlich der Dolchklingen, Goldringe und geschnittenen Steine; man vergleiche z. B. die Hirschgestalt auf der Platte eines Goldringes aus dem 4. Schachtgrabe. Schliemann, Mykenä, S. 259, N. 334. (Hier abgebildet S. 387 rechts oben.) Aus geschlossenen, sinnvollen Kompositionen solcher Art scheint, in doppelter Verschlechterung, das bunte Tiergemenge auf den Fibeln herzustammen.

Andere Ähnlichkeiten mit armenischen Werken finden sich im Bereich der venetisch-ostalpinen Toreutik: zapfenförmig verbundene Tierbeine (in beiden Sphären nur an schlechteren Arbeiten: Virchow, l. c., Taf. II, Nr. V, Situla von Trezzo, Montelius, Civ. prim. I. B., XLVI, 19 a), Ranken und (aus diesen entstandene) Blasen an den Tiermäulern (Virchow, l. c., Taf. IV, Nr. XVI. In der venetischen Toreutik sind diese Ranken sehr gemein; Blasen erscheinen an deren Stelle auf der Ziste von Moritzing bei Bozen). Auch anderes wäre noch anzuführen, z. B. die Vermengung wirklicher Tiere mit Fabelwesen in beiden Sphären. Schon in ägyptischen Wandmalereien von Beni-Hassan sind Löwen mit Sperberköpfen vermengt mit wirklichen Tieren der ägyptischen Wüsten und Gebirge vor dem Jäger fliehend dargestellt (Maspero, Gazette archéol. 1879, S. 82).

---

[99]) Vgl. z. B. die Goldfibeln von Vetulonia bei Milani, Studi e materiali I, Taf. IV. V und besonders ein Stück aus Bologna, Montelius, Civ. prim. I. A., Taf. 9, 50 = B., Taf. 87, 14.

Die armenischen Bronzegürtel tragen somit weit mehr den Stempel einer verwilderten höheren Kunst, als den einer Kunst des reinen Wildstammes. Wenn aber diese Zeichnungen nach Sinn und Gehalt auch nicht als freie Nachbildungen der Wirklichkeit aufgefaßt werden können, so sind sie darum doch nicht sinn- und gehaltlos. Der Arbeiter, welcher einen solchen Tiergürtel schuf, und der Krieger, welcher seinen Leib damit umschloß, sie offenbaren mit dieser Geschmacksrichtung doch einen eigentümlichen Geisteszustand. Das Überwiegen der Tiergestalten, das Zurücktreten oder Fehlen der Menschenfigur und der Mangel aller sichtbaren Beziehungen zwischen den Einzelfiguren bilden den stärksten Gegensatz zur altorientalischen und zur mykenischen, sowie zur frühgriechischen Kunst. Wenn also auch die Kunst dieser Menschen keine originale ist, so steckt doch ihr Geist noch im Jägerstadium, das sich im Nordosten der alten Welt am längsten erhalten mußte. Wir finden keine Darstellung der Frau, kaum solche männlicher Jäger; ja, das Verhältnis der Menschen- zu den Tierfiguren ist annähernd dasselbe wie in der Kunst der Rentierzeit.

Sucht man nach diesem Überblick über die Kulturkreise der Bronzezeit zu einem allgemeinen und abschließenden Urteil über den Charakter dieser Periode zu gelangen, so läßt sich vielleicht sagen, daß sie trotz der wiederholt (auch oben S. 357) vermerkten Beharrung auf einer niedrigen Stufe des Kunststils doch eine Art Unterbrechung der inneren Entwicklung vieler Teile Europas gewesen ist. Sie bildete kein ganz bodenständiges, im engsten Wortsinn organisches Glied in der Kette jener Entwicklung. Schon aus rein logischen Erwägungen erscheint es naturgemäß, daß eine Periode wie diese den Verlauf der inneren Entwicklung vielfach durch fremde Einflüsse gekreuzt haben muß: nicht durch Hemmungen, sondern durch Hebungen, die im ägäischen Kreise zur staunenswerten Höhe der kretisch-mykenischen Kunst und Kultur emporgeführt haben, die aber überall nur vorübergehender Natur gewesen sind. Die meisten Länder Europas bezogen die Bronze, mit der sie so gut umzugehen wußten, ständig von auswärts. Der Handel aber vermittelte sicher nicht nur diese Legierung oder wenigstens das Zinn, sondern auch anderes: Kunst- und Kultformen, technische Fortschritte u. dgl. Es bleibt zu ermitteln, worin diese fremden Begleitformen der Metalleinfuhr bestanden haben, in welchen Punkten der ausgedehntere Verkehr den alteinheimischen Traditionen Abbruch getan und Neuerungen herbeigeführt hat. In unserer Darstellung sind wir dieser Frage nur auf dem Boden der dekorativen Stilarten nähergetreten. Dabei hat sich gezeigt, daß der Begriff jener Unterbrechung nicht absolut zu nehmen ist. Das fremde Lehngut blieb kein fremdes. Man hat es sich angeeignet durch Auswahl und Anpassung, man hat selbständig damit geschaltet, hat es mit eigenem Geist durchdrungen und zu eigenem Kulturstoff umgewandelt.

Aber diese Aneignung und Umwandlung bildete nicht den Ausgangspunkt der weiteren Entwicklung, die vielmehr nach dem Ablaufe der Bronze-

zeit zunächst wieder in ältere stilistische Bahnen einlenkte. Wäre die Bronzezeit nicht eine Unterbrechung im inneren Lebensgange der europäischen Kultur gewesen, so hätte dieser einen ganz anderen Verlauf nehmen müssen, als er im ersten Eisenalter wirklich genommen hat. Aus dem Stil der Bronzezeit hätte sich nördlich der Alpen unmittelbar etwas wie der (erst ein halbes Jahrtausend später auftretende) La Tène-Stil entwickeln müssen. Denn dieser ist es, der nach dem Rückschlag der ersten Eisenzeit wieder an den Bronzezeitstil anknüpft, aber nicht an dessen einheimische Überreste, sondern an ein Erbgut kretisch-mykenischer Kultur, das im Süden bewahrt wurde und dem transalpinen Norden durch erneuerte südliche Einwirkungen zugeflossen ist. Erst im La Tène-Stil und dessen später, durch die römische Herrschaft hinausgeschobener Fortsetzung, dem Stil der germanischen Völkerwanderungszeit, überwand der größere nördliche Teil Europas das alte neolithische Kunstprinzip und gelangte zu neuen höheren Kunstformen. Diese sind ihm fortan eigentümlich geblieben und erscheinen ebenso tief eingewurzelt und geistig mit der Volksnatur verwachsen wie früher die geometrischen Stilformen der jüngeren Steinzeit und der ersten Eisenzeit.[100]) Vorher und zunächst haben wir uns aber noch mit einem Rückschlag dieser älteren Formen gegen den ersten Anlauf zu einer höheren Stilrichtung zu beschäftigen.

[100]) In der Bronzezeit Europas findet sich der erste Anlauf zu einer Pflanzendekoration, d. h. zur Überwindung des geometrischen Stilprinzips, in der Aufnahme von Rosetten und Palmetten unter die Spiralmotive des Kamaresstils (S. 373, Fig. 1—3). Die Blütezeit des stilisierten Pflanzenornamentes auf Kreta war die spätminoische Palastperiode. Der ägyptische Einfluß, der hier zweifellos waltete, drang über Griechenland bis in den europäischen Norden, doch ohne den gleichen Erfolg. In der Spiraldekoration der jüngeren nordischen Bronzezeit erscheinen (neben den viel häufigeren Tierkopfendungen) zuweilen mißverstandene Pflanzenmotive: langstielige Blumenkelche (s. z. B. Montelius, Die typolog. Methode, S. 63, Fig. 236; dasselbe Motiv einzeln auf einem Schiffsbild s. oben S. 198, Fig. 1). Aber ein wirkliches Pflanzen- oder Tierornament hat sich daraus im Norden nicht entwickelt, weil man innerlich dazu noch nicht herangereift war. Ein anderes Beispiel: Die Rankenendungen der jüngeren bronzezeitlichen Spiraldekoration des Nordens bestehen zuweilen in Tierköpfen, welche Blätter oder Blattranken im Maule halten (s. z. B. Montelius, a. a. O. S. 36, Fig. 245, aus Mecklenburg), ein in der venetischen Toreutik häufiges Motiv überseeischen Ursprungs. Es kommt sogar vor, daß derlei Ranken in menschliche Unterschenkel auslaufen (Montelius, a. a. O. Fig. 244, aus Hannover), wohl kaum aus einem anderen Grunde, als weil solche Menschenbeine in orientalisierenden etruskischen und venetischen Arbeiten aus dem Rachen von Löwen oder Fabeltieren herausragen. Hier steht der La Tène-Stil (vgl. die untere Endung der Schwertscheide von Hallstatt) schon gleichsam vor der Türe.

Siebenter Teil.

Kulturkreise und Entwicklungen der Eisenzeit.

I. Die Kulturkreise des Südens.

1. Griechenland.

a) Die neuen Stämme.

In der kretischen Macht auf dem Meere und in der kretisch-mykenischen Kunst und Kultur entstand während des zweiten Jahrtausends v. Chr. der erste europäische Konkurrent des nahen Morgenlandes. Der Ausgang des vorletzten und das letzte Jahrtausend v. Chr. entschieden das Übergewicht Europas über den Orient. In der ersten Eisenzeit zeigt die Geschichte der Alten Welt eine ausgesprochene Hinwendung zum Westen, zu anderen Ländern und neuen Kulturträgern. Im Osten bricht das Reich der Hethiter zusammen und die ägyptische Macht verfällt. Syrien und das Nilland erfahren die

Angriffe der mittelländischen Seevölker. Die Hellenen erheben sich gegen die phönikische Herrschaft im östlichen Mittelmeer, und die Phöniker sehen sich nach Westen gedrängt. Assyrien wird eine Großmacht, von der Syrien, Babylonien und Ägypten abhängig werden. Vom weiteren Norden dringen wieder neue Stämme vor, die Kimmerier, die Skythen, und zuletzt ersteht, gegen die Mitte des Jahrtausends, in Vorderasien das erste indogermanische Weltreich, das der Perser.

Während dieses Zeitraumes vollzieht sich in Griechenland und von dort aus die hellenische Besiedlung Kleinasiens, das siegreiche Auftreten nordischer Bergstämme im Mutterland, die Kolonisation des Hellesponts und des Pontus, Siziliens und Unteritaliens. In alledem erkennt man den Übergang höher bewegten historischen Lebens auf neue, für Ägypten und Babylonien nördliche und westliche Gebiete.

Dieser Bewegung des geschichtlichen Lebens entsprechen naturgemäß zahlreiche Völkerbewegungen in entgegengesetzter Richtung, nämlich von Nord nach Süd und von West nach Ost. Für Griechenland bezeugen Sage und Geschichte das nordsüdliche und westöstliche Vordringen der hellenischen Stämme. Die erste Eisenzeit ist hier die Zeit von der dorischen Wanderung bis zu den Perserkriegen, also ungefähr die erste Hälfte des letzten Jahrtausends v. Chr., dessen zweite Hälfte vom Beginn jenes Kampfes mit der orientalischen Weltmacht bis zur Begründung der römischen Monarchie im Zentrum der Mittelmeerwelt reicht. Für andere Teile Europas läßt sich der Anfang der ersten Eisenzeit an kein historisches oder sagenhaftes Ereignis anknüpfen. Dagegen wurde das Ende dieser Periode in ausgedehnten Gebieten durch die geschichtlich und legendarisch bezeugten Keltenwanderungen herbeigeführt, welche ebenfalls Völkerbewegungen von Nord nach Süd und von Ost nach West gewesen sind.

Nach einer mehr als tausendjährigen Alleinherrschaft der Bronze tritt in dieser Zeit zuerst ein neues Kulturmetall auf, das Eisen. Zu ihm drängte nicht so sehr die Erkenntnis seiner besseren Eigenschaften als die Metallnot infolge steigender Volksdichtigkeit und zunehmender Tätigkeit in vielen Zweigen der stofflichen Kultur. Ein Gußmetall, eine kostbare Legierung, die sich ihrem Wesen nach mehr zu Schmuck- und Kunstarbeiten eignete, konnte nicht für alle Dauer das einzige Material zu Werkzeugen und Waffen bleiben. Der Übergang zum Eisen erfolgte dennoch langsam und allmählich, zuerst wohl im Orient und — selbst in Ägypten — nicht vor der Mitte des zweiten Jahrtausends, in Vorderasien noch später, in Griechenland etwa um 1200, in Italien um 1100, in Mitteleuropa um 1000 v. Chr. (in runden Zahlen ausgedrückt).

Um das Jahr 1000 war die Sonderung der historischen Stämme des Griechenvolkes nach ihren Wohnsitzen und Mundarten abgeschlossen und gefestigt. Im Gegensatz zu den bronzezeitlichen Trägern der höfischen, kretisch-mykenischen Kulturformen erscheinen sie im Besitze des Eisens, eines bäuerlichen Lebensstils und einer rein geometrischen Kunst. Naturalismus und Palaststil wurden ersetzt und verdrängt durch die Geistesart

neuer Stämme oder anderer Volksschichten; — das ist hier gleichviel. Beide Elemente können zusammengewirkt haben; das Entscheidende ist, daß es ein Rückschlag aus dem europäisch-geometrischen Kunstgebiet war, das siegreiche Durchdringen eines in der kretisch-mykenischen Entwicklung nicht ganz fehlenden, aber unterdrückten und vernachlässigten Stilprinzips.[1]) Dieses hat auf dem griechischen Boden zweimal eingesetzt: das erstemal schwächer und wirkungsloser, im Zusammenhang mit nördlichen Gruppen, während der jüngeren Steinzeit und der älteren Bronzezeit, das zweitemal kräftiger und erfolgreicher am Beginne der ersten Eisenzeit, zweifellos mächtig unterstützt durch die technischen und anderen Fortschritte, welche Griechenland in der jüngeren Bronzezeit, d. i. eben in der kretisch-mykenischen Periode, gemacht hat und die, trotz allen Umschwunges, im griechischen Mittelalter keineswegs ganz verloren gegangen sind. Etwas Ähnliches vollzieht sich am Ausgang des klassischen Altertums, wenn die allerdings längst nicht mehr geometrischen Kunstneigungen des barbarischen Nordens die gealterte und entartete antike Formenwelt in neue, zunächst noch wenig aussichtsreich scheinende Bahnen lenken.

Die älteste historische Kunst auf europäischem Boden ist die der geschichtlich bekannten Griechenstämme des letzten Jahrtausends v. Chr. Sie erscheint zunächst wie ein reaktionärer Protest und eine geharnischte Auflehnung gegen den hochdifferenzierten und deshalb absterbenden kretisch-mykenischen Naturalismus. Ihre Entstehung ist, wie die aller großen Geistesschöpfungen, in undurchdringliches Dunkel gehüllt. Nur einige ihrer Voraussetzungen lassen sich nachweisen. Zu diesen gehören die höheren Mittel, welche die kretisch-mykenische Kultur in den Händen ihrer Bezwinger zurückgelassen, dann die puritanische Zucht und Strenge, die eine uralte Gewöhnung an das geometrische Kunstprinzip jenen von Norden her vordringenden Stämmen zur zweiten Natur gemacht hatte, endlich die unausgesetzte Fortwirkung des — anfänglich stark verringerten, dann aber um so mächtiger durchbrechenden — orientalischen Einflusses, der auch seinerseits keinen Rückfall auf ein barbarisch-prähistorisches Niveau der Kultur und Kunst mehr gestattete.

Nicht einseitig differenzierte Jäger, Ackerbauer, Krieger oder Seefahrer haben die älteste und wirksamste historische Kunst auf europäischem Boden geschaffen, sondern ein Volk, das in seiner älteren Heimat von Ackerbau und Viehzucht lebte, in dem neuen Gebiete zuerst erobernd auftrat und altansässige Eingeborene unterjochte, dann aber den Feldbau, die Schiffahrt und den Handel pflegte, wie sie später in diesem Gebiete nie wieder

[1]) Die geometrischen Elemente der mykenischen Vasenmalerei entsprechen, wie ich oben (S. 325 ff.) gezeigt zu haben glaube, teilweise aufs genaueste dem „Rahmenstil" der nordeuropäischen und ostalpinen neolithischen und Kupferzeit. Das mindeste, was man daraus mit Sicherheit folgern wird, ist doch wohl die Zugehörigkeit eines gewissen Teiles der mykenischen Zierkunst zur europäisch-geometrischen Region und die Abhängigkeit desselben von dem Wechsel, der den geometrischen Stil in einem sehr weiten Gebiet betroffen und derart umgewandelt hat, daß er zur Aufnahme von Einzelfiguren und Bildern geeignet war.

gepflegt worden sind. Kreta wurde allmählich so klein, daß von seiner einstigen Führerrolle und hohen Kulturbedeutung nur ein schwacher epischer Nachhall übrig blieb,[2]) während das ganze nichtgriechische Europa zum wenig beachteten Barbarenland heruntersank. Die hellenischen Stämme kamen nach Griechenland als primitive Ackerbauer im Besitze des geometrischen Kunststils, dem sie noch Jahrhunderte lang volle Treue bewahrten. Sie bereicherten ihn durch die Aufnahme stilisierter figuraler Elemente in einem Umfang, für den das übrige Europa und die ganze Kunst der Naturvölker kein Beispiel darbietet. Schon vor den attischen Vasen des Dipylonstils versinkt alle ältere, wirklich primitive Bildnerei in die Sphären barbarischen Stumpfsinnes oder ungeregelter Genialität.

Historische Kunst entstand im Westen der Alten Welt dreimal nacheinander in getrennten Zeit- und Länderräumen: zuerst im Orient, dann in Südeuropa, endlich in den westlichen und nördlichen Teilen unseres Kontinentes. Der räumliche Abstand zwischen diesen getrennten Entwicklungen ist gering, der zeitliche sehr groß, und die Verschiedenheit der Richtungen, in denen diese drei Entwicklungen verlaufen sind, entspricht mehr dem großen zeitlichen als dem geringen räumlichen Abstand. Infolge der räumlichen Nähe konnten die älteren Entwicklungen nicht ohne Einfluß auf die jüngeren bleiben; aber infolge des zeitlichen Abstandes konnten sie diesen Einfluß erst in einem ihrerseits vorgeschrittenen Stadium ausüben. Für die älteren Entwicklungen, namentlich für die des Orients, lassen sich die Vorstufen nicht so gut überblicken wie für die zeitlich und räumlich näherliegenden Entwicklungen der antik-klassischen und besonders der mittelalterlich-nordischen Kunst.

b) Die Stufen der Entwicklung.

1. Chronologie.

Nach der von den Historikern des Altertums gewöhnlich aufgestellten Chronologie währte die Kampf- und Wanderzeit der historischen Griechenstämme, das kunstarme, namentlich durch das Fehlen aller monumentalen Kunst charakterisierte „griechische Mitteltalter“ ungefähr von 1200 bis 800 v. Chr. In die Zeit von 900—700 verlegt man die reichste Entwicklung der geometrischen Stilarten; später erscheinen auf griechischem Boden nur mehr Nachzügler dieser Kunstrichtung. In dieselbe Zeit fällt die Übernahme der phönikischen Buchstabenschrift und die Entstehung der homerischen Gedichte in einem kleinasiatischen, orientalisch beeinflußten Kulturgebiet. In das neunte Jahrhundert setzen alte Überlieferungen die „See-

[2]) Man hat sich bemüht, die ganze frühjonische Kunst aus der kretischen herzuleiten. Dagegen bemerkt Fr. Poulsen (Der Orient und die frühgriechische Kunst): „Kreta mag in der bildenden Kunst wie in der Dichtung und Musik noch im siebenten Jahrhundert eine bedeutende Rolle gespielt haben, bevor es in der klassischen Zeit künstlerisch und geistig immer mehr verfiel. Aber die Zeit, wo Kreta, wie die Überlieferung von der Besiedlung Kleinasiens lehrt, als das heilige Land des Kultes und der Kultur galt, war doch schon im siebenten Jahrhundert vorüber.“

herrschaften" der Kyprioten und der Phöniker. Der Einfluß der Phöniker auf die Entwicklung der europäischen Kunst und Kultur wurde einst kritiklos überschätzt, dann gleich Null gesetzt. Doch ist die Rolle dieses Handelsvolkes mindestens als Vermittler orientalischen Kulturgutes unwiderleglich bezeugt durch die ruhmvolle Erwähnung „sidonischer" Waren in den homerischen Gedichten. Die Phöniker waren Kaufleute und Fabriksherren, aber kein Kunstvolk mit eigener Schöpferkraft. Die sogenannten phönikischen Silber- (und Bronze-) Schalen mit getriebenen und gravierten Figurenreihen in einem gekünstelt orientalischen Stil, die von Assyrien bis nach Mittelitalien verbreitet sind und besonders häufig in Zypern vorkommen,[3]) zeigen rein kontinental-morgenländische, nämlich ägyptische und assyrische Bildmotive, während Schiffsszenen durchaus fehlen, obwohl die Phöniker damals das Meer und den Seehandel beherrschten. Darin begegnen sich, wie Fr. Poulsen (Der Orient und die frühgriechische Kunst) bemerkt, diese Arbeiten mit den dichterisch geschilderten Darstellungen des Achilleusschildes bei Homer und des Heraklesschildes bei Hesiod, während die kretische und die Dipylonbildnerei von marinen Motiven reichlichen Gebrauch macht. Eine positive Übereinstimmung zwischen dem Achilleusschild und phönikischen Werken besteht dagegen in der Anbringung landwirtschaftlicher Genrebilder. Nach Poulsen (l. c., S. 74) wäre es für die Griechen ein Glück gewesen, daß sie durch die unselbständigen Phöniker mit der altägyptischen und altorientalischen Kunst Bekanntschaft machten. „Dadurch wurde es ihnen unendlich viel leichter gemacht, sich von den Vorbildern freizumachen und früh ihre nationale Eigenart zu finden und zu festigen, als wenn sie sofort der großen ägyptischen Monumentalkunst gegenübergestellt worden wären."

Im achten Jahrhundert wurde durch den zunehmenden Einfluß des Morgenlandes die orientalisierende Periode der griechischen Kunst ins Leben gerufen; im siebenten entwickelte sich aus der Durchdringung und Verschmelzung des geometrischen und des orientalisierenden Stils der archaisch-griechische, von dem ein kurzer und gerader, steil aufwärts führender Weg zur höchsten Blüte der hellenischen Kunst im fünften und vierten Jahrhundert verläuft.

---

[3]) Clermont-Ganneau, L'imagerie phénicienne, Taf. I—VI. Aus Nimrud stammen 15 bronzene Exemplare (Layard, Mon. of Niniveh, Ser. II. Taf. LVII—LXVIII). Ein Stück fand sich zu Olympia, zwei in Chiusi, fünf in Caere, vier in Praeneste, eines in Salerno, eines in Vetulonia. Vgl. Milchhöfer, Anfänge der Kunst in Griechenland, S. 147, und die dort angegebene Literatur. Beispiele dieser Klasse von Arbeiten sind oft abgebildet, unter anderem in Brunns Griechischer Kunstgeschichte I, Fig. 69, 70. Die Ansicht Brunns, daß die phönikischen Metallschalen von kyprischen Griechen gefertigt sein sollen, findet Poulsen merkwürdig verkehrt. Er teilt diese Arbeiten mit v. Bissing in eine ältere oder Nimrudgruppe, in der der ägyptische und der assyrische Stil reinlicher getrennt ist, und eine jüngere von mehr gemischtem Gepräge (a. a. O., S. 6—37). Die Nimrudschalen stammen aus dem neunten Jahrhundert (die ältesten vielleicht aus der Zeit um 875), die jüngeren, darunter die einheitliche Gruppe der in Italien gefundenen Gefäße, aus dem achten, vielleicht zum Teil sogar erst aus dem siebenten Jahrhundert.

Für die älteren Stufen dieser Entwicklung sind von anderer Seite höhere Daten angesetzt worden, die um ein bis drei Jahrhunderte weiter zurückliegen. O. Montelius gibt ihnen folgendes Alter: 1. Dipylonstil (streng geometrische Gattung), 1100—900. — 2. Protokorinthische Stilarten (noch nicht orientalisierend), 900—750. — 3. Gemein korinthischer Stil (mit orientalisierenden Tierfiguren, aber noch ohne Menschenfiguren), 750—700. — 4. Reif korinthischer Stil (mit menschlichen Figuren und Inschriften), 700—630. — 5. Schwarzfiguriger Stil (mit drei Unterstufen), 630—540. — 6. Rotfiguriger Stil (mit zwei Stufen bis zum Persereinfall in Griechenland), 540—480. Aus zahlreichen Gräberfunden ergibt sich aber, daß Gegenstände verschiedener Stilarten sehr oft gleichzeitig nebeneinander niedergelegt worden sind, die letzteren also wohl gleichzeitig nebeneinander geblüht haben. Nach den Zeugnissen altjonischer Nekropolen herrschte während des neunten Jahrhunderts v. Chr. an der Küste Kleinasiens ein Durcheinanderwogen mykenischer, geometrischer und orientalisierender Elemente, und der geometrische Stil erscheint dort im Osten noch immer nur als eine halb verständliche, fast pathologische Richtung, während die nahe Verwandtschaft zwischen dem mykenischen und dem orientalisierend griechischen Stil stets heller hervortritt. Den reichsten Aufschluß geben die bemalten Vasen; aber auch die Metallarbeiten lassen das gleiche erkennen. Schriftquellen aus dem griechischen Mittelalter besitzen wir nicht, vor allem — ganz wenige unwesentliche Ausnahmen abgerechnet — keine Inschriften, die über das siebente Jahrhundert hinaufreichen.

2. Geometrische Stilarten.

Die Denkmäler der ersten Eisenzeit Griechenlands stammen nicht aus Palästen, sondern aus Gräbern und Heiligtümern. Als Beispiele der ersteren seien die ältesten Gräber vor dem „Doppeltore" (Dipylon) Athens, als Beispiele der letzteren die ältesten Weihgeschenke aus der „Altis", dem heiligen Haine von Olympia, angeführt. Die Hauptmassen der Kleinfunde aus diesen und ähnlichen Schichten bestehen in den Grabstätten aus bemalten Tongefäßen, in den Heiligtümern aus tönernen und bronzenen Votivbildwerken kleinen Umfangs und roher Ausführung (s. oben S. 10, Fig. 4, 5, 7). Schlagende Ähnlichkeit mit Funden der ersten Eisenzeit Italiens und der Alpenländer liegen reichlich vor in Schwertern, Fibeln, kleinen Schmucksachen und in jenem Zierstil überhaupt, den man im Gegensatz zum orientalisierenden gern als „gemein-europäisch" bezeichnet. Es hält nicht schwer, vollkommene Übereinstimmungen zwischen kleinen bronzenen Weihegaben aus Olympia oder dem Heiligtum der Artemis zu Lusoi in Arkadien und Gräberfunden aus Italien, Bosnien, den Ostalpen, Ungarn, ja selbst aus dem Kaukasus, nachzuweisen.

In den ältesten Dipylongräbern Athens wurde der Mann noch mit seinen Waffen beerdigt, was später nicht mehr geschah. Er trug sie also wohl auch im Leben noch stets bei sich, eine Sitte (das „Eisentragen"), die Thukydides nur mehr von halbbarbarischen Griechenstämmen, den ozolischen Lokrern, Ätoliern und Akarnaniern, kennt und ganz richtig auf die alte Faust- und Raubzeit zurückführt. Die Waffen sind dieselben, mit denen auch die Krieger in den Vasenbildern ausgerüstet erscheinen: Schwert, Dolch und zwei Lanzen. Die Eisenschwerter und Eisendolche zeigen bekannte Formen mit breiter, gerandeter Griffzunge, welche die Gestalt des Griffes und des Knaufes vorbildet. Bronzeschmuck fehlt in diesen attischen Gräbern oder geht nicht über ein Paar Fibeln hinaus, während in Böotien, wo man die Toten allezeit mit größerem Prunk ausstattete, außer eigentümlichen Tonfiguren, (s. Abb. S. 65, Fig. 1, 2) oft viele Bronzefibeln (vgl. oben S. 10, Fig. 6) und anderer Bronzeschmuck in einzelnen Gräbern der geometrischen Periode gefunden werden, ein nordischer Zug, der an die schmuckreichen Gräber der Hallstattzeit Italiens und der Alpenländer erinnert.

Der Stil der figürlichen Darstellungen auf den Dipylonvasen (vgl. S. 10, Fig. 3) ist keineswegs einfach. Die Gestalten sind nicht mehr bloß durch einige Hauptlinien ausgedrückt wie auf den troischen Wirteln und verwandten primitiven Arbeiten des Westens und Nordens sondern einzelne Körperteile flächig, teils als geometrische Figuren, teils in mehr realistischen Silhouetten angelegt. Die Leiber der nackten menschlichen Figuren sind mit der Spitze abwärts gekehrte Dreiecke, von deren Basisenden die Arme als eckig gebrochene Striche ausgehen. Die Hände gleichen Blattbüscheln oder sind gar nicht dargestellt. Die Leiber der beschildeten Krieger bilden eine in der Mitte beiderseits halbkreisförmig eingezogene Figur. Die Köpfe sind winzig und keilförmig, oft bloße Umrisse, deren Mittelpunkt das Auge vorstellt. Am besten sind noch, wie in den neolithischen Felsenbildern, die im Gegensatze zu den Leibern stets von der Seite gezeichneten, übermäßig langen Beine mit ihren stark ausgeprägten Waden und Schenkeln. Zur Unterscheidung des weiblichen Geschlechtes dienen zwei kurze, die Brustwarzen vorstellende Strichlein unter den Achseln. Ähnliche schematische Formen zeigen die Pferdefiguren, welche ebenfalls durch wespendünne Taillen in unschwellende Vorder- und Hinterteile zerlegt sind, und deren Beine und Schwänze einfache, eckig gebrochene oder krumme Linien bilden. Weit höher steht die räumliche Anordnung der Figuren und der Reichtum an Gegenständen, worunter Bestattungsszenen (Leichenausstellung und Totenklage, Grabgefolge zu Fuß und Wagen), andere Feierlichkeiten (Reigentänze) und Schiffskämpfe besonders häufig wiederkehren.

Die als Füllschmuck in den leeren Stellen der Bildfelder auftretenden Elemente sind echte Rahmenstilmuster spätneolithischer Abkunft: M-förmige und ähnliche Zickzackmotive in vertikalen Reihen übereinander gestülpt, Reihen von sanduhrähnlichen Figuren (mit den Spitzen zusammenstoßenden Dreiecken), Punktstreifen, Kreise, Sterne, Rauten u dgl. Sie vermitteln den Übergang vom figuralen zum ornamentalen Teile der Dekoration, in welchem das ästhetische Prinzip dieses Stils noch strenger verwirklicht ist. Sie drängen sich um die Figuren wie Bilder einer zweiten altertümlichen Darstellungskunst, deren Bedeutung erloschen sein mag, deren Anwendung aber noch als notwendig empfunden wird. Von „ersten Versuchen einer noch ungeübten Kinderhand“, von „Originalschöpfungen, wie sie eine noch im Kindesalter stehende Kunst sehr wohl entwerfen kann“ (Collignon), ist die Malerei auf den Dipylonvasen weit entfernt. Ihre geschichtlichen Voraussetzungen sind eine alte Übung in geometrischen Kunstformen, die Aneignung der mykenischen Technik, endlich der fortwirkende Einfluß orientalischer Vorbilder. Die schlanken Nacktgestalten (besonders der Frauen) zeigen das „gemischte Profil“ der ägyptischen Figuren. Als orientalische Elemente in der griechisch-geometrischen Kunst betrachtet Poulsen (Der Orient und die frühgriechische Kunst 108—116) Tanzchöre, blumenpflückende Frauen, Frauen in Schleppkleidern, Reiter mit Handpferden, Pferde an der Krippe, Männer in horizontaler Lage zwischen zwei Löwen, die dekorative Verwendung der Schlangenfigur u. a. Geometrische Systeme waren nicht nur auf dem griechischen Festland (Attika, Böotien), sondern auch auf den Inseln (Rhodos, Melos) und in Kleinasien ausgebildet. Der Dipylonstil ist aber das reifste und reichste Produkt dieser Entwicklung, dank der Umbildung mykenischer Elemente, die sich in ihm vollzogen hat, während parallele Erscheinungen, wie der böotische Vasenstil, den befruchtenden Einfluß dieser Elemente lange nicht in dem gleichen Maße erfahren haben.[1])

Der weiche Linienschwung des mykenischen Dekorationsstils ist im Dipylonstil harten, eckigen Formen gewichen. An Stelle der sich fortlaufend ein- und wieder ausrollenden Spiralreihe erscheint der Mäander oder, wenn man die rundliche Grundform des einzelnen Elementes beibehielt, eine Reihe tangential verbundener Zirkelkreise mit Zentralpunkten. Die älteren Dipylonvasen sind ganz mit Mäandervariationen bedeckt. Die tangential verbundenen Kreise gehören einer jüngeren Phase des Stils an.

Das geometrische Prinzip schematischer Liniengruppen bildet den vollsten Gegensatz zum mykenischen Stil, d. h. zur Nachahmung der Wirklichkeit nach ihrer äußeren Erscheinung. Während jedoch dieser die Fähigkeit verlor, sich aus eigener Kraft oder mit Hilfe

---

[1]) Böhlau, „Böotische Vasen“, Jahrb. des Deutschen arch. Inst. III, S. 325—364.

fremder Elemente weiter auszubilden, läßt sich der geometrische Stil in einer fortgesetzten Umbildung, bei der er seine ursprüngliche Natur nicht verleugnet, bis auf die Höhe der klassischen Kunst weiter verfolgen. (Heinr. Brunn, Griech. Kunstgesch., Bd. I.)

3. Orientalisierende Stilarten.

Diese weitere Entwicklung zeigt zunächst den zunehmenden Einfluß asiatischer Elemente. Die Menschen- und Tierfiguren auf den sogenannten „frühattischen" Vasen[5]) sind zum Teil noch echte Nachkommen der Dipylonfiguren; aber es zeigt sich doch schon das Bestreben, in die gebundene Stellung mehr Leben und Bewegung zu bringen. Unter den Tieren findet sich der Löwe; aber man erkennt, daß die Zeichner das Tier nicht wirklich gesehen, sondern nur nach gegebenen Vorlagen in dem ihnen geläufigen schematischen Stil ein Abbild oder Zeichen desselben erfunden haben. Die Füllornamente sind teils orientalisierend, teils dem Dipylonstil entnommen. Sie bestehen[6]) in verschiedenen Rosetten, Palmetten, Hakenspiralen, Hakenkreuzen, parallelen Zickzacklinien, gekreuzten und gegitterten Rhomben, Würfelaugen u. dgl. Einige derselben kehren auf rhodischen Vasen wieder.

Da die fremden Einflüsse vom Osten kamen, machten sie sich nicht nur in Attika und im Peloponnes, sondern auch auf den Inseln geltend. Auf den melischen Tongefäßen, etwa aus der Mitte des siebenten Jahrhunderts v. Chr.,[7]) erscheinen echte Spiralen wieder verwendet. Orientalische Elemente drängen sich in den Vordergrund; aber die Prinzipien des geometrischen Stils sind keineswegs aufgegeben. Die Hauptgliederungen bleiben aufrecht; der Unterschied liegt vornehmlich in der Anwendung der Kreis- und Spirallinie statt der geradlinigen und eckigen Muster. Die Figuren zeugen von unmittelbarer Beobachtung der Natur, von naiver Ursprünglichkeit und dem Streben nach bestimmter Charakteristik. Die Betrachtung der rhodischen Keramik liefert im ganzen dieselben Gesichtspunkte. Die Füllornamente der rhodischen Vasen und Pinakes (kreisrunde Tonscheiben) sind teils geometrische: Kreuze, Hakenkreuze, Croix cantonnées, Kreuze mit Dreiecksfüllung, Dreiecke, Hakenspiralen etc., teils allerlei Rosetten, S-förmige Ranken mit blattförmigen Zwickelfüllungen, Vierblätter mit spitzen oder runden Zwickelfüllungen, hängende Halbkreise etc.[8]) Nach Poulsen sind die Rhodier die Pioniere des orientalisierenden Stils in Griechenland gewesen. Nach der Entwicklung der altrhodischen Keramik muß deren Heimat ein Ort gewesen sein, wo Griechen und Phöniker in engem und langem Verkehr zusammengelebt haben, also Rhodus selbst, nicht, wie man gemeint hat, Milet. Die Rhodier waren im achten und siebenten Jahrhundert die einzigen asiatischen Griechen, die Kolonien auf Sizilien besaßen und durch diese einen regen Verkehr mit Italien pflegten. Auf der Heimatinsel wurde der phönikische Einfluß um 600 v. Chr. vom ägyptischen abgelöst und in der archaisch-griechischen Kunst des sechsten Jahrhunderts haben die Rhodier nur mehr eine geringe Rolle gespielt.

Eine starke und weitreichende Strömung orientalischer Einflüsse verrät sich im korinthischen Vasenstil. Er bewahrt die bortenartige Gliederung der Flächen, wie überhaupt den textilen Charakter, der sich eher steigert als zurückgeht. Aus der Füllornamentik verschwinden die Reste der linearen Dekoration, sie besteht nur mehr aus Rosetten und kleinen Blumen. Auf die braunen Silhouetten wird dunkles Rot aufgesetzt und die früher nur ausnahmsweise geübte scharfe Rand- und Innenzeichnung mittels Gravierung häufiger angewendet. So kommen die alten Kratzlinien der monochromen Keramik neben der doppelten farbigen Pasta wieder zu Ehren. Gegenüber den Hirschen, Steinböcken und Gänsen des geometrischen

[5]) Böhlau, Jahrb. des Deutschen arch. Inst. II, 1887, S. 33—66.

[6]) Siehe z. B. die Athen. Mitt. XX, Taf. III, abgebildeten Fragmente.

[7]) Conze, Melische Tongefäße, 1862.

[8]) Salzmann, „Nécropole de Camirus", Taf. LI f.; Brunn, Griechische Kunstgeschichte, S. 142 ff., Fig. 111 ff. Ausgesprochene Teppichmuster sind die aus kleinen Kreuzchen bestehenden Bordüren schraffierter Dreiecke auf einem Teller: Salzmann, l. c., Taf. LV; Brunn, l. c., S. 142, Fig. 111 und die gleiche Einfassung an hängenden Halbkreisen: Salzmann, Taf. LI; Brunn, S. 143, Fig. 113.

Stils gewinnen Löwen, Panther und Mischwesen (Sirenen, Sphingen) die Oberhand. Obwohl fremde Vorbilder im einzelnen nicht nachweisbar sind, ist es doch zweifellos, daß hier der Orient in verstärktem Maße seinen Einfluß auf Europa ausgeübt hat. Es geschah dies vermutlich infolge der gesteigerten Handelsbeziehungen Korinths unter den Kypseliden um die Mitte des siebenten Jahrhunderts. Die Werke der korinthischen Vasenmalerei sind oft von handwerksmäßiger Flüchtigkeit. Andererseits erscheinen in den besten Werken dieses Stils zwischen den herkömmlichen Tierreihen freie Darstellungen aus dem Menschenleben und der Sagengeschichte.

Die ganze Entwicklung der griechischen Malerei bis zu der durch die berühmte Françoisvase um 600 v. Chr. bezeichneten Höhe zeigt die strenge Herrschaft des Prinzips der räumlichen Gliederung, welche zugleich die Gliederung des geistigen Inhaltes bedingt, dann in stofflicher Beziehung einen Übergang von den Erscheinungen des wirklichen Lebens zu den Szenen der Vergangenheit, endlich in geistiger Hinsicht die durchgehende poetische Auffassung des menschlichen Lebens an Stelle des in der orientalischen Kunst herrschenden Formelwesens (H. Brunn). Untergeordnet erscheint dagegen die formelle Durchbildung der Gestalten und Gruppen, wie es einer noch rein dekorativen Kunst, in welcher der Gedanke überwiegt, entspricht. Die Kunst hat sich von ihrem Ursprung aus der Bilderschrift noch nicht frei gemacht. Daher die Überladung bei Werken, die uns nur literarisch überliefert sind, wie der Kypseloskasten und der amykläische Thron, über welche, um ein angeblich zu Pindar gesprochenes Mahnwort anzuwenden, die Mythenszenen nicht mit der Hand, sondern mit dem Sacke ausgegossen waren. Alle diese Perioden der griechischen Kunst waren Zeitalter eines unternehmenden, kriegerischen Herrentums, das unter verschiedenen Formen, als Königstum, als Adelsherrschaft oder als Tyrannis auftrat. Auch die sogenannte demokratische Freiheit zur Zeit der höchsten Kunstblüte war nur eine andere — nicht ritterliche, sondern bürgerliche — Form aristokratischen Herrentums, mit dem die aufsteigende Entwicklung und das höhere Gedeihen der Kunst unlösbar verbunden zu sein scheint.

2. Italien.

a) Gruppen und Stufen der Entwicklung.

Wie alle westeuropäischen Länder war auch Italien in der Bronzezeit künstlerisch arm und unfruchtbar. Der typische Ausdruck seiner Kultur im zweiten Jahrtausend v. Chr. sind die kleinen entwicklungsarmen Landstädtchen oder Bauernflecken, deren Überreste heute Terramaren heißen. Erst in der Eisenzeit betrat Italien einen anderen Weg als die übrigen Länder außerhalb des ägäischen Kulturkreises und erreichte dadurch eine Kulturhöhe, die es zu einer vermittelnden Rolle zwischen dem ägäisch-orientalischen und den übrigen europäischen Gebieten befähigte. Die Stufen dieser aufsteigenden Bahn sind die Villanovakultur, eine noch rein geometrische Periode, und die etruskische Kultur, ein Zeitalter orientalisierender Kunstformen. Wie immer, haben dabei innere Entwicklung und äußere Einflüsse zusammengewirkt. Gewöhnlich werden nur die letzteren in Anschlag ge-

bracht, weil sie sich in dem Seeverkehr und der Kolonisation östlicher Kulturträger deutlicher zu erkennen geben. Diese Einflüsse wirkten weder gleichzeitig noch gleichmäßig auf alle Teile der langgestreckten und reichgegliederten Halbinsel, sondern zuerst — schon in der Bronzezeit — auf Sizilien und Unteritalien, dann auf das westliche Mittelitalien, zuletzt auf die nördlichen und östlichen Teile der Halbinsel.

Die Belege für griechische Einflüsse auf Sizilien und Unteritalien vor der überlieferten Gründungszeit von Syrakus und Kyme hat Montelius neuerdings zusammengestellt (Die vorklassische Chronologie Italiens, 147—156). Hinsichtlich Mittelitaliens meint er nur, es sei möglich, daß der griechische Einfluß auch dort viel älter ist, als man bisher angenommen hat. Während auf Sizilien griechisch-geometrische und frühe präkorinthische Vasen hohen Alters gefunden werden (l. c. 148, Fig. 329—334), lieferten die Gräber Oberitaliens mit wenigen Ausnahmen keine korinthischen und keine älteren attischen Vasen. (G. Pellegrini, Catalogo dei vasi greci dipinti delle necropoli Felsinee, Bologna 1912.) Nach A. Mosso, Mon. ant. XIX, 1910, 305 f. (Schlacken mit spätmykenischen Vasenscherben), wäre Eisen in Unteritalien schon vor 1200 produziert worden. Eine spätmykenische Ansiedlung bestand auf der nachmals von Tarent eingenommenen Stätte. Eine wirkliche griechische Kolonisation begann erst gegen das Ende des achten Jahrhunderts mit dem Auftreten der Chalkidier aus Euboia im nordöstlichen Sizilien. Diesem zusammenhängenden Kolonialgebiet wurden als Außenposten um 700 v. Chr. Kyme am Golf von Neapel und später, um 640, Himera an der Nordküste Siziliens vorgelagert. Über mykenische Vasen in Italien vgl. auch A. Mosso, Le origini della civiltà mediterranea, 1910, p. 201—205.

Als die Griechen ihre Seefahrten über das ägäische Meer hinaus fortsetzten, öffneten sich ihnen nach Norden hin zwei Pfade: ein östlicher (in die Propontis und den Pontus) und ein westlicher (in die Adria und das tyrrhenische Meer). Auf dem östlichen Wege gelangten sie zu den Mündungen der Donau und der großen Ströme Rußlands. Hier wurden die Länder und Stämme der Wanderskythen der südlichen Kultur zinsbar und gaben für Schmuck und Waffen, für Wein und Gewebe ihre Tierfelle und Dörrfische, ihr Korn und andere Produkte des Nordens. Hier reichten die Erkundigungen und die regelmäßigen Beziehungen tief ins Binnenland hinein, am Dnjepr (nach Herodot) 40 Tagereisen aufwärts, nicht aber in das Hinterland der Balkanhalbinsel zu den östlichen Bewohnern Mitteleuropas.

Anders im Westen. Hier fand die griechische Besiedlung ihre Stützpunkte zunächst in Unteritalien und Sizilien, also nicht weit vom Mutterlande, und eine breitere Basis bot sich dem griechischen Handel nur an der Westküste, nicht auf der Ostseite der Apenninhalbinsel. Zwar führt die Adria gleich einer kolossalen Strommündung hoch hinauf nach Norden, und gerade dort, wo sie endet, liegt die niedrigste, gangbarste Strecke des ganzen Alpengürtels. Allein während in Sizilien und Kampanien, ja sogar in Etrurien schon lange vor den Gründungen von Kyme und Syrakus griechische Waren die italischen Eigenprodukte von den Märkten zu verdrängen begannen, herrschten die letzteren im oberen Italien fast unbestritten bis zur Einnahme des Landes durch die Etrusker um 550 v. Chr.

Es waren wohl nicht nur die ungastliche Natur des adriatischen Meeres und die an seinen Küsten sich zu beiden Seiten erhebenden Bergschranken, welche die griechische Kolonisation und den griechischen Handel lange Zeit

von dem nächsten Wege nach Mitteleuropa fernhielten, sondern auch das Eigenleben der Stämme an den Ufern jenes Binnenmeeres und in deren Hinterländern. An der Adria bildeten die Ostküste Italiens, die Westküste der Balkanhalbinsel und der Südrand der Ostalpen eine kulturgeographische Einheit, die südlichste Gruppe des Hallstätter Kulturkreises. Hier begann der Norden schon an der Straße von Otranto. Dieser Vorhof Mitteleuropas war eine Hochburg altertümlicher Lebensformen, besetzt von Illyriern, die in verschiedenen griechischen Alphabeten ihre Steininschriften schrieben, die mykenisierenden Skulpturen von Novilara und Nesactium und die orientalisierenden Situlen und Gürtelbleche von Este, Watsch usw. hinterlassen haben. Diese Stämme waren weder starre, halbwilde Skythen oder Ligurer, noch bildsame Etrusker und Kampaner. Sie standen in vielfachem Verkehr mit den Griechen von Epidamnus, Kerkyra, Korinth;[9]) aber sie besaßen auch eine alte, eigentümliche Kultur, gleichen Charakters wie die älteste griechische. Im Nordwesten der Balkanhalbinsel zeigen ihre Formen die zäheste Lebenskraft. Im Westen dagegen, in Etrurien und Südfrankreich liegen die breiten Angriffsflächen, welche Italien und das nördliche Europa der Ausbreitung des griechischen Welthandels darboten. Von dort aus ist denn auch der Lebenskreis der Hallstattformen allmählich eingeschränkt und sind diese durch andere von griechisch-etruskischem und griechisch-keltischem Gepräge langsam verdrängt worden.

Die vorwiegend ländlichen wie die gebirgigen Teile Italiens, d. i. die Poebene und die Küstenländer an der oberen Adria, gehörten kulturell bis um 500 v. Chr. fast ganz zu Mitteleuropa und waren zum Teil auch von Stämmen derselben — keltischen, rätischen, illyrischen — Völkergruppe bewohnt wie der Alpengürtel und die nördlich angrenzenden Länder. Jenseits des Apennins, in Mittel- und Unteritalien, findet dagegen das räumliche Hinstreben der Halbinsel nach Südosten seinen Ausdruck in dem früheren Anschluß an überseeische Kulturkreise Griechenlands und des Orients. Etrurien und Latium, anfangs mit dem östlichen Oberitalien zu einer kulturellen Einheit verbunden, lösten sich bald nach dem Beginne der Eisenzeit aus dieser Gemeinschaft und betraten eine schneller aufsteigende Entwicklungsbahn. Noch früher lockerte sich das Band, das in der Bronzezeit Unteritalien mit dem Norden verknüpft hatte. Von durchgehenden Stufen der ersten Eisenzeit kann daher für Italien nicht die Rede sein; nur die älteste Stufe zeigt auf der ganzen Halbinsel ziemlich einheitlichen Charakter, den man — ob mit Recht oder Unrecht, bleibe dahingestellt — als Folge der Ausbreitung der italischen Stämme von Nord nach Süd betrachtet hat. Tatsächlich zeigen Ober- und Unteritalien auffallende Übereinstimmungen sowohl in den bronzezeitlichen Terramaraformen, als in den sogenannten „Villanovatypen" des Beginnes der ersten Eisenzeit. Dagegen hält es schwer, die

[9]) Die archäologischen Zeugnisse dieses Verkehrs aus den Küstenstrichen der Adria und den Hinterländern sind zusammengestellt von H. Gutscher, Vor- und frühgeschichtliche Beziehungen Istriens und Dalmatiens zu Italien und Griechenland, Graz 1903 (vgl. bes. S. 21—33).

Entstehung dieser letzteren Formen aus den ersteren anzunehmen und beide aus den nördlichen Ursitzen der italischen Stämme herzuleiten. Doch ist auch wieder fraglich, ob und wie weit ägäische oder andere östliche Einflüsse an dem Zustandekommen beider Kulturkomplexe beteiligt waren.

Es war schon eine beträchtliche Steigerung, als an die Stelle der Terramarakulturformen mit ihrem ländlichen Charakter die einer städtischen Kultur entsprechenden Formen der Villanovaperiode traten. Das maßgebende Übergreifen des maritimen Ostens auf Italien verstärkt sich mit dem Fortschritte der ersten Eisenzeit, in dem die Halbinsel zusehends orientalisiert und hellenisiert wurde. Hand in Hand mit jenen äußeren Einflüssen gingen Veränderungen in dem Wesen der einheimischen Bevölkerung, die sich jetzt nach den einzelnen Landschaften und innerhalb dieser nach sozialen Schichten weiter differenzierte, als es früher der Fall war. Dieser Vorgang umfaßt die Vor- und Frühgeschichte der Etrusker und der italischen Stämme und wird auch durch sprachliche und historische Zeugnisse beleuchtet. Das Typische daran ist der Übergang zur Geschichte (Roms) durch das Hervortreten mächtiger Volksschichten von fürstlichem Reichtum, eines prunkliebenden Herrentums, dem der Osten, wenigstens im Kern der Halbinsel, in Mittelitalien, die äußeren Mittel zu seiner Entfaltung darbot.

Die Chronologie der ersten Eisenzeit Italiens ist strittig. Man geht dabei in der Regel von der Datierung des griechischen Importes aus, welche sich auf historische Nachrichten über die Gründung griechischer Kolonien in Unteritalien und Sizilien stützt. So bildete das Ende des achten Jahrhunderts eine Art Fixpunkt; was darüber hinauslag, schien sich der absoluten Zeitbestimmung ganz zu entziehen. Dagegen hat Montelius[10]) ein System aufgestellt, welches sich über volle anderthalb Jahrtausende erstreckt und dessen historische Fixpunkte einerseits die Zerstörung der Burg von Athen durch die Perser (480), andererseits die Regierungszeit des Königs Amenophis III. von Ägypten (zweite Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts) sind. Von der letzteren Zeit rechnet Montelius sowohl auf- als abwärts. Wir geben sein System nachstehend in einem Auszug und bemerken zur Erklärung der Jahreszahlen, daß Montelius jedem der älteren attischen Vasenstile ein Menschenalter zurechnet, während er die verschiedenen nach Korinth benannten Stile mit längeren Perioden bedenkt. Er findet, daß sich in einem Zeitraume von neun Jahrhunderten, von Amenophis bis auf die Zerstörung Athens durch die Perser, in Mittelitalien neun Perioden unterscheiden lassen, so daß es nahe liegt, jeder dieser Perioden ein Jahrhundert zuzurechnen.

---

[10]) „Preclassical Chronology in Greece and Italy", Journ. Anthr. Inst. XXVI, S. 261; dazu 16 Tafeln und 2 Tabellen. Die in Klammern beigesetzten, etwas abweichenden Stufennamen und Jahreszahlen gibt Montelius in seiner neuesten Arbeit über den Gegenstand „Die vorklassische Chronologie Italiens", Stockholm 1912. Die durchaus reichlich und schön illustrierten Publikationen von O. Montelius müssen hier auch für den Mangel ausreichender Abbildungen eintreten, da es unmöglich ist, dem Formenreichtum der Kunst und Kunstindustrie der ersten Eisenzeit Italiens (und Griechenlands) in der vorliegenden Darstellung auch im Bilde gerecht zu werden. Aus den folgenden Beschreibungen wird sich dies für Italien hinlänglich ergeben.

Chronologisches System von Oskar Montelius.

Bronzezeit I. 1. . . . (Kupferzeit) Pfahlbauten (und Terramaren), Gräber 2100—1950 von Remedello und Cumarola in Oberitalien (Kupferzeit. ca. 2500—1850 v. Chr.)		2100—1950
Bronzezeit I. 2. . . . Pfahlbauten und Terramaren in Oberitalien 1950—1800 (Bronzezeit 1. ca. 1850—1625 v. Chr.)		1950—1800
Bronzezeit II. . . . . Pfahlbauten und Terramaren, Depotfund von Cascina Ranza, Gräber von Povegliano in Oberitalien 1800—1650 (Bronzezeit 2. ca. 1625—1500 v. Chr.)		1800—1650
Bronzezeit III. 1. . . Pfahlbau von Peschiera und Terramaren in Oberitalien 1650—1500		1650—1500
Bronzezeit III. 2. . . III. mykenischer Vasenstil in Griechenland gleichzeitig mit der Regierung Amenophis' III. in Ägypten (zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts) Pfahlbau von Peschiera und Terramaren in Oberitalien 1500—1350 (Bronzezeit 3. ca. 1500—1325 v. Chr.)		1500—1350
Bronzezeit IV. 1. . . Hausurnen. Nekropole von Alba Longa. Depotfunde von Piediluco und Goluzzo. IV. mykenischer Vasenstil in Griechenland. Depotfund von Casalecchio in Oberitalien 1350—1200 (Bronzezeit 4. ca. 1325—1225 v. Chr.)		1350—1200
Bronzezeit IV. 2. . . Keine bemalten griechischen Vasen. Hausurnen und „Villanova-Ossuarien" aus impasto Italico (älteste Gräber von Corneto und Bisenzio). Letzte mykenische Keramik in Griechenland. Nekropole von Bismantova in Oberitalien 1200—1100 (Bronzezeit 5. ca. 1225—1125 v. Chr.)		1200—1100
I. proto-etrusk. Per. Geometrisch bemalte griechische Vasen, noch ohne Vogelreihen. Zeit des Dipylonstils in Griechenland. Aus impasto Italico „Villanova-Ossuarien" usw. Eisen selten 1100—1000 (Eisenzeit 1. ca. 1125—1000 v. Chr.)		1100—1000
II. proto-etrusk. Per. Geometrisch bemalte griechische Vasen mit Vogelreihen, Zeit des Dipylonstils in Griechenland, der tomba del guerriero (Corneto) in Mittelitalien. Aus impasto Italico Gefäße mit Spiralornament 1000—900 (Eisenzeit 2. ca. 1000—900 v. Chr.)		1000—900

I. etrusk. Periode 900—800	Bemalte Tongefäße, wie nebenstehend. — Buccherovasen mit gestempelten Verzierungen ohne Zylinderanwendung (Eisenzeit 3. ca. 900—800 v. Chr.)	„Protokorinth." I. (bloß mit Streifen). — „Alte feine Skyphoi". Gräber Regulini-Galassi (Caere), Bernardini (Praeneste), del duce (Vetulonia)	900—800
II. etrusk. Periode 800—700	„Korinthische" Tongefäße der nebenbezeichneten zwei Stilarten. — Flachrelief-Buccherovasen mit Zylinderanwendung (Eisenzeit 4. ca. 800—700 v. Chr.)	„Protokorinth". II (mit Streifen oder laufenden Vierfüßlern) Gemeinkorinthisch (orientalisierend)	800—750 750—700
III. etrusk. Periode 700—600	„Korinthische" und attische Tongefäße der nebenbezeichneten zwei Stilarten. — Hochrelief-Buccherovasen (Eisenzeit 5. ca. 700—600 v. Chr.)	Spätkorinthischer Stil („Amphiaraosvase") 1. schwarzfig. Stil („Françoisvase")	700—650 650—600
IV. etrusk. Periode 600—500	Attische Tongefäße der nebenbezeichneten vier Stilarten (Eisenzeit 6. ca. 600—480 v. Chr.)	2. schwarzfig. Stil 3. „ „ 1. rotfig. Stil 2. „ „	600—570 570—540 540—510 510—480

b) Die geometrische Periode.

1. Erste protoetruskische Stufe.

Die ältesten Eisenzeitfunde Italiens stammen aus den sogenannten „tombe a pozzo" (Brunnengräbern).[11] Hier sind die Urnen, die als Urnendeckel verwendeten Schalen und die Beigefäße grobe heimische Erzeugnisse aus schlecht gereinigtem Ton (impasto Italico), dickwandig und doch mürbe, am offenen Feuer ungleich gebrannt, mißfärbig rotbraun bis schwarz. Ein Haupttypus ist die Urne „a doppio cono" mit schlankem Körper und hohem konischen Halse. Als Urnendeckel dienen Schalen mit halbkreisförmig

[11]) Eine gründliche Darstellung dieser Gräberfunde gab, mit besonderer Rücksicht auf Mittelitalien und namentlich auf Vulci, Gsell, Fouilles dans la nécropole de Vulci, S. 257 ff.; eine kürzere für Mittel- und Oberitalien zusammen Martha, L'art étrusque, S. 47 ff. Die erste zusammenfassende Schilderung der Villanovastufe in ganz Italien schrieb Undset (L'antichissima necropoli Tarquinese, Ann. dell' Inst. 1885, 104 pp.). Die beste Überschau bieten die Tafeln in Montelius, Civ. prim. en Italie II, 1904, 132 (Tolfa und Allumiere); 134 f. (Rom, Forum); 135. 138 (Grottaferrata); 139—141 (Latium); 167 (Florenz); 170 f. (Volterra); 175—177 (Vetulonia); 213 (Chiusi); 239 (Orvieto); 254—257 (Bisenzio); 258—264 (Vulci); 275—285 (Corneto); 307 ff. (Falerii); 332 ff. (Cervetri).

emporragendem Henkel, neben dem zuweilen Randvorsprünge stehen. Hausurnen mit Reihen doppelter Vogelprotomen auf dem Dachfirst und helmförmige Urnendeckel mit Knauf erscheinen nur in Mittelitalien, erstere in Corneto, Allumiere, Bisenzio, Vetulonia, Alba Longa und Rom (Esquilin), letztere in Corneto, Vetulonia usw.

Die Ossuarien dieser Zeit haben meist eingeritzte, seltener aufgemalte Verzierungen. Unter den Urnen im Museum zu Corneto sind nur 4% unverziert, dagegen sind die Deckelschalen aus Corneto und Vulci meist ohne Ornament. Unverzierte Urnen sind häufiger in Bisenzio, noch häufiger in Chiusi, überwiegend in Vetulonia und auch in der ersten Gräberstufe bei Bologna (Benacci I) zahlreich. Die Lust an Verzierung scheint durch den Seehandel zuerst an der Küste des südlichen Etrurien geweckt worden zu sein. Die Ornamente sind streng geometrisch, und wie bescheiden diese Dekoration auch aussehen mag, so steht sie doch auf einer viel höheren Stufe als die der oberitalischen Terramaren und aller älteren und gleichzeitigen mitteleuropäischen Kulturgruppen. Vermutlich ist sie also nicht von Mitteleuropa oder Oberitalien herzuleiten. Die Muster sind schraffierte Dreiecke, treppenförmige Motive, vor allen das Hakenkreuz und der Mäander, ineinander geschachtelte Rechtecke und andere fensterförmige Figuren, senkrechte und schräge Kreuze, Schachbretter, konzentrische Kreise mit Zentralpunkten, Räder u. dgl., im ganzen ein Rahmenstilsystem, das sich auf den drei Elementen des Dreiecks, des Vierecks und des Kreises aufbaut, wie der Dipylonstil. Zur Herstellung dieser Ornamente dienten Spatel, mehrzackige Gäbelchen, Stempel, mit welchen Punkte und Würfelaugen eingedrückt wurden, und vielleicht ein Zahnrädchen, welches Reihen kleiner paralleler Strichelchen hervorbrachte. Bemalung der Tongefäße findet sich ziemlich häufig in Etrurien und der Emilia an Töpfen und Schalen, in Etrurien auch an Helmdeckeln und Hausurnen. Als Farbstoff diente ein mit Öl oder Wachs angemachter Ocker. Außerdem erscheint farbige (weiße) Ausfüllung der eingeritzten Ornamente, jedoch seltener in Tarquinii und Alba Longa als in Oberitalien. Die künstlerisch beachtenswerten Metallarbeiten sind große getriebene Bronzen: Gefäße, Tracht- und Rüstungsstücke, unter den ersteren flache breitrandige Schalen, zuweilen auf drei krummen Füßen, einige auch mit napfförmigen Randaufsätzen und einer Randgarnitur eingehängter Ringe, sphärische Fußgefäße mit fixen und beweglichen Henkeln, vogelförmige Gefäße auf vier Rädern und namentlich das typische Villanova-Aschengefäß „a doppio cono", oft mit konischem Fuß. Unter den Tracht- und Rüstungsstücken erscheinen elliptische Gürtelbleche („Mitren") und Helme, teils hemisphärisch mit Knauf, teils mit Spitze, hohem, auch die Spitze nachbildendem Kamm und je drei Zapfen vorne und rückwärts.

Diese großen geschmiedeten Bronzen sind, ursprünglich wenigstens, nach Mittel- und Oberitalien importiert worden, bis man sich im Lande selbst auf die Herstellung solcher Arbeiten verstand. Sie vertreten wohl größtenteils ostmittelländische Typen, die zuerst in Unteritalien Fuß gefaßt haben. Unsicher ist dies für die Villanovaurne; dagegen sind die Gürtelplatten und Helme als mykenische Formen angesprochen worden.[12] Diese Bronzen

[12]) Reichel, Über homerische Waffen, S. 121, Fig. 38, 39; Helbig, Sur la question mycénienne, Fig. 31—35. Über die „Mitren": Helbig, Das homerische Epos², S. 83 f., Anm. 9 und S. 289 und Orsi, Sui cinturoni italici della prima età del ferro I. (Atti e mem. real. Deput. per le prov. di Romagna III, 3. Ser.) Modena 1885. Helbig rechnet die Mitren zu den Formen der ersten Eisenzeit, welche in Italien und Griechenland „in so auffallender Weise übereinstimmen, daß die Vermutung, die betreffenden Typen seien unabhängig voneinander sowohl auf der Balkan- als auf der Apenninhalbinsel entstanden, entschieden ausgeschlossen ist; vielmehr werden wir zu der Annahme genötigt, daß bereits damals Verkehr zwischen den beiden klassischen Halbinseln stattfand und Kulturobjekte aus der östlichen in die westliche eingeführt wurden". Es entspricht vollkommen der Geschichte der Kriegsrüstung in Griechenland, wenn Metallpanzer, wie sie in Klein-Glein (Steiermark), Visierhelme und Beinschienen, wie sie auf dem Glasinac (Bosnien)

sind auch die Träger einer Dekoration, welche für den Stil der ersten Eisenzeit in Italien und Mitteleuropa von maßgebender Bedeutung geworden ist.

Vor dem Erstarken des überseeischen Einflusses und des etruskischen Herrentums saßen die italischen Hirtenstämme in kleinen Dörfern auf den Gipfeln der Berghöhen. Diese Stufe, in Unteritalien frühzeitig überwunden, war in Etrurien und Umbrien von längerer Dauer. Daher liegen die alten Gräberstätten hoch über den späteren Ansiedlungen, und zwar die ältesten Gräber am höchsten, die jüngeren tiefer an denselben Abhängen.

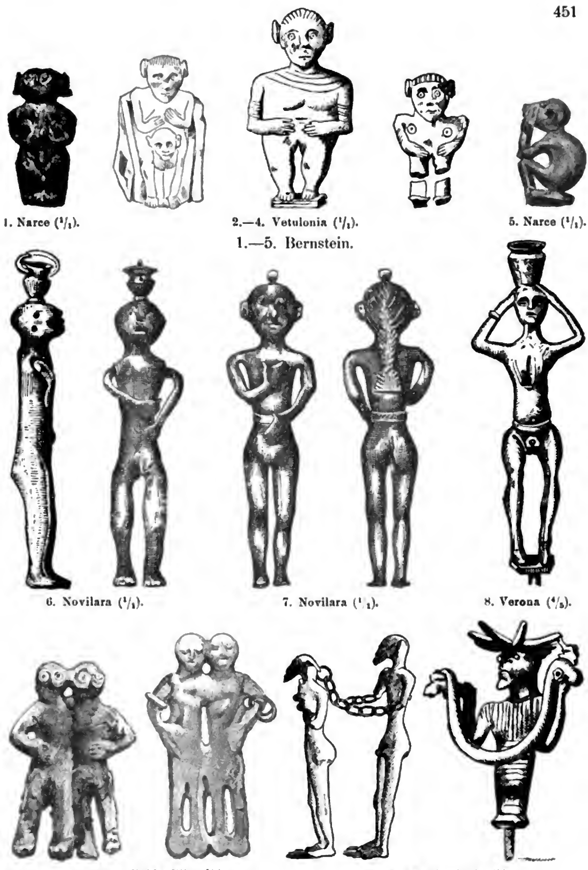
Im Faliskerlande sind diese Wohnplätze zugleich die kleinsten: „geschichtslose Ansiedlungen eines voretruskischen italischen Hirtenstammes".[13]) Einige darunter verraten Fortschritte im Mauerbau und in der Keramik, aber kein phönikisches oder griechisches Importstück weist auf deren Fortdauer in späteren Zeiten hin. Schon im achten Jahrhundert spätestens muß die regelmäßige Besiedlung dieser Höhen aufgehört haben. Die Bewohner waren in langsamer Bewegung talwärts gezogen nach Narce und der späteren Hauptstadt des Ländchens, Falerii. Mit Recht sieht man darin eine Parallelerscheinung zur welthistorischen Besiedlung der Hügel am Tiberfluß durch Hirtenstämme der albanischen und sabinischen Berge. Das Vordrängen der Etrusker nach Süden mag diesen Prozeß beschleunigt haben. Als Narce gegründet wurde, war die Stadt noch rein italisch, Zufluchtsort und Bollwerk gegen die Etrusker wie Rom. Die Brandgräber enthalten noch das alte schwarzgraue Tongeschirr und sind nicht mit Skelettgräbern vermengt. Frühestens um 700 wurde die Stadt von den Etruskern eingenommen, und mit der allmählichen Änderung der Bestattungsform (zunächst Skelettgräbern neben Brandgräbern) erscheinen phönikische und griechische Handelsartikel, Metall- und Tongefäße, Schmucksachen und kleine Bildwerke, die alsbald auch im Lande selbst nachgebildet wurden (s. Abb. S. 10, Fig. 8). In Mittelitalien herrschte um diese Zeit neben der Bronzebildnerei noch ein anderer Zweig der figürlichen Plastik, die Bernsteinschnitzerei. So fand sich in einem Faliskergrabe eine nackte weibliche Figur, welche die Hände unterhalb der Brüste auf den Leib legt (rohe Bernsteinfigur, s. die Abb. S. 451, Fig. 1), ein sitzender Affe, den Kopf auf die Hände, die Ellbogen aufs Knie gestützt (ebenso, S. 451, Fig. 5) und eine ägyptische Porzellanfigur des Bes mit auf die Knie gestützten Händen. In gewissen Depots von Vetulonia sind fast beispiellose Mengen von Bernstein vorgekommen, z. B. in einem einzigen Grabe 4 Kilogramm dieses Materials.[14]) Es wurde nicht, wie Gozzadini, Cappellini und andere meinten, im Lande selbst gewonnen, sondern stammt von den baltischen Küsten, erscheint im Norden bekanntlich schon in neolithischen Gräbern, fehlt während dieser Zeit in Italien, findet sich aber bereits in den untersten Schichten der Terramaren.[15]) In der ersten Eisenzeit waren wohl die Veneter wie noch

in Grabhügeln der ersten Eisenzeit Illyriens gefunden werden, in der Villanovastufe Italiens nicht vorkommen. Diese drei Typen bronzener Rüstungsstücke sind in griechischen Denkmälern zuerst auf frühattischen Vasen, etwa von 700 v. Chr. an, dargestellt. Exportware nach den Küsten der oberen Adria bildeten sie wohl nicht vor der Mitte des siebenten Jahrhunderts. „Es liegt sehr nahe," sagt Reichel (l. c., S. 127), „anzunehmen, daß diese Dinge miteinander und durcheinander entstanden sein werden in jener Epoche vielfacher Kämpfe und Wanderungen, die auf die Zeit der achäischen Kultur folgte, und die eine zugleich beweglichere und vollkommenere Kriegsrüstung erforderte, als die homerische war. Da wurden die alte τεύχεα abgelöst durch die jonische Hoplitie."

[13]) „Antichità del territorio Falisco", Band IV der Mon. ant. publ. per cura dell'Acc. dei Lincei. Darnach v. Duhn, „Über die archäol. Durchforschung Italiens innerhalb der letzten acht Jahre", S.-A. Neue Heidelberger Jahrb., S. 26 ff.

[14]) Falchi, Vetulonia, S. 172. Der Bernsteinreichtum Vetulonias fällt hauptsächlich in die dritte Periode der Eisenzeit, die „Regulini-Galassi-Periode" Mittelitaliens. In dieser Zeit ist der Boden der Skelettgräber oft ganz mit unzähligen Bernsteinstückchen besäet. Drei kleine Bernsteinfiguren aus Vetulonia, s. S. 451, Fig. 2—4.

[15]) Bull. pal. Ital. 1877, S. 199, Helbig: Rend. Acc. Linc. 1877, S. 12; Italiker, S. 21.



1. Narce (1/1). 2.—4. Vetulonia (1/1). 5. Narce (1/1).

1.—5. Bernstein.

6. Novilara (1/1). 7. Novilara (1/1). 8. Verona (4/5).

9. u. 10. Torre di Mordillo (1/1). 11. u. 12. Vetulonia (1/2).

6.—12. Bronzen.

Bernstein- und Bronzefiguren aus Italien.

später[16]) die Vermittler dieses Nordhandels. An vielen Fundorten, von der Save bis nach Suessula und Sybaris hinab, verknüpft sich der Besitz von Bernstein mit dem Vorkommen einheimischer figürlicher Metallarbeiten. Doch ist man in Oberitalien nicht vor der etruskischen Zeit[17]) zur Schnitzerei roher Bernsteinfiguren übergegangen. In Etrurien aber scheint der reichliche Besitz an diesem geschätzten Stoff schon lange vorher die Lust zu höherer Formgebung erweckt zu haben. Die Bernsteinfiguren sind so roh und schematisch wie die Bronzen, nur gedrungener und geschlossener; orientalischer Import können sie nicht sein, dawider spricht der Stoff und die Formen. Doch bekunden die letzteren den gleichen orientalischen Einfluß wie die Bronzefiguren (vgl. S. 451, Fig. 6—12).

2. Zweite protoetruskische Stufe.

Mit den „tombe a fossa“ (flachen Skelettgräbern) in Corneto, Vulci, Orvieto, Bisenzio, Vetulonia, Cività Castellana, Pratica (Latium) usw. beginnt eine jüngere Stufe der ersten Eisenzeit Mittelitaliens,[18]) aber keine durchaus neue Kulturperiode, noch die Zeit einer neuen Kunst, sondern lediglich eine Fortsetzung der alten Villanovastufe der Brunnenschachtgräber. Den Unterschied bildet ausschließlich der Aufschwung des Importes und dessen verstärkte Wirkungen. Der geometrische Stil ist vielmehr durch den Import und die Nachahmung fremder Ware, als durch die lokale Arbeit vertreten. Die griechische Tonware stammt nicht aus dem Mutterlande, sondern aus griechischen Kolonien auf der Apenninhalbinsel.[19]) Gsell unterscheidet eine ältere Periode der tombe a fossa von ca. 700 bis um 660 und eine jüngere von da bis ans Ende des siebenten Jahrhunderts. Montelius nennt die zweite Periode der Eisenzeit Mittelitaliens nach einem berühmten, reichen Fossagrabe Cornetos die „tomba del guerriero-Periode“ und setzt sie in das zehnte Jahrhundert v. Chr., unterscheidet jedoch ebenfalls zwei Stufen derselben.[20])

Das „Kriegergrab“ von Corneto enthielt reichlichen Waffen- und sonstigen Prunk. Die Rüstungsstücke sind alle aus Bronze, obwohl die Waffen und Werkzeuge dieser Zeit sonst fast nur mehr aus Eisen bestehen. Spitze und Schuh der Lanze waren je über einen halben Meter lang, der Schaft mit einer Bronzespirale umwunden. Der getriebene Rundschild hatte 60 cm Durchmesser; der Schulterpanzer bestand aus Bronze, ebenso zwei Beile, ein halbmondförmiges und ein gerades Messer (mit bernsteinverziertem Beingriff), zwei Pferdegebisse und andere Pferdegeschirrteile, ferner zwei Armringe, mehrere Fibeln und andere Schmuckstücke, eine Feldflasche, eine Trinkschale und zwei „Villanova-Urnen“. Aus Gold war eine Fibel und eine reichverzierte Brustplatte, aus Silber wieder eine Fibel, ein Ring mit Glasskarabäus und drei Henkelschalen, aus Glas und Bernstein verschiedene Perlen

---

16) Plin. N. H. XXXVII, 3.

17) Gräber des Giardino Margherita zu Bologna.

18) Literatur: Ghirardini, Not. d. Scavi 1881, S. 349; 1882, S. 191. Helbig, Ann. dell' inst. 1884, S. 115. Undset ebenda 1885, S. 13. Zusammenfassende Darstellung: Martha, L'art Etrusque, Paris 1889, S. 98. Eingehender: Gsell, Fouilles dans la nécr. de Vulci, Paris 1891, S. 345.

19) „Vor dem sechsten Jahrhundert,“ sagt Böhlau, „ist das Auftreten größerer Mengen girechischer Vasen das sichere Zeichen der Nähe von Kolonien, in denen mitgewanderte Töpfer und Maler in heimischer Weise arbeiten, und erst als Bemalung von Künstlerhand ihren Wert gesteigert hatte und die größere Sicherheit der Wasserstraßen umfangreicheren Export erlaubte, beginnt ihre Massenausfuhr nach allen Gegenden.“

20) Die vorklassische Chronologie Italiens 62—77, wo alle Typen und Fundorte der Periode verzeichnet sind.

sowie verschiedene Einlagen auf anderen Gegenständen. Drei Holzgefäße waren zum Teil mit Bronzenägelchen beschlagen, zum Teil mit Mäandern und Hakenkreuzen verziert. Überdies gab es in dem Grabe sehr viel geometrisch verziertes Tongeschirr.

In der Gestalt dieses Mannes steht ein echter Vertreter kriegerischen Herrentums vor uns. Noch sind alle Zierformen „geometrisch", aber dem Glanz der Gesamterscheinung kann aus dem Westen und Norden nichts Ebenbürtiges an die Seite gestellt werden. Was zur vollen Entfaltung herrentümlicher Pracht in Mittelitalien noch fehlte, hat die nächste Zeit reichlich hinzugebracht.

c) Das Zeitalter des etruskischen Herrentums.

1. Erste etruskische (Regulini-Galassi-)Periode.

Auf die Periode der „tomba del guerriero" folgte in Mittelitalien die durch hochgesteigerten Reichtum ausgezeichnete „Regulini-Galassi-Periode" oder die dritte Periode der Eisenzeit, die „erste etruskische Periode",[21]) mit dem „Grab des Heerführers" (tomba del duce) in Vetulonia.

Es ist die Zeit des stärksten Einflusses orientalischer und orientalisierend-griechischer Kunst und Industrie auf Italien, besonders auf Etrurien. Die Herkunft vieler Produkte des Kunsthandwerkes ist ebenso strittig, wie die Altersstellung dieser Periode.

Nach Helbig, Perrot und Martha wären die orientalisierenden Arbeiten phönikisch. Diesen Ursprung, wenn auch nicht gerade karthagischen, wie Helbig meinte, will Gsell den Silberschalen aus den Gräbern Regulini-Galassi und Bernardini, dann dem silbernen Skyphos der tomba del duce, der Cista Castellani aus Palestrina und den Elfenbeinfiguren der tomba Bernardini von ebenda zugestehen. Helbig und Martha stützen sich auf historische Zeugnisse für den lebhaften Handel der Karthager nach Italien. Auf diesem Wege seien orientalische Artikel und Massen von Edelmetall nach Etrurien gekommen. Für nichtphönikisch (lykisch, lydisch, griechisch, besonders kleinasiatisch-jonisch) erklären die Gesamtheit der exotischen Arbeiten Milchhöfer, Langbehn, Furtwängler, Dümmler, Studniczka, Böhlau. Gsell hält vieles, auch von den feinsten Schmucksachen für italisches Fabrikat — sicher seien es die Fibeln einheimischer Grundform, an welchen zuweilen etruskische oder lateinische Inschriften vorkommen —; wenngleich an Orten, wo sich verschiedene Kunstrichtungen kreuzten und Arbeiter aus verschiedenen Ländern ansässig waren, eine Mischung oder, besser gesagt, eine Mengung verschiedener Stilarten, wie sie z. B. die großen Goldfibeln von Vulci und Cervetri (Regulini-Galassi) zeigen, eintreten mußte.

Unverkennbar ist das Vorhandensein von Ornamenten und Figuren fertiger orientalischer Stile. Ob sich die einzelnen Fabrikate der griechisch-asiatischen, der lykischen, lydischen

[21]) Montelius, l. c. 78—109, über die strittige Chronologie dieser Zeit s. ebenda, S 170 ff. Montelius, S. Reinach u. a. setzen die Periode Regulini-Galassi ins neunte Jahrhundert, L. A. Milani rückt sie noch um ein Jahrhundert höher hinauf, Karo setzt sie um 700 an; Poulsen schwankt, ob die Entstehung jenes Grabes und der tomba Bernardini in Präneste vor oder nach 700 anzunehmen sei, jedenfalls sei es unmöglich, an das neunte Jahrhundert zu denken. Nach der Annahme des Letztgenannten sind phönikisch-archaische Metallgeräte, etwa um 850 entstanden, durch den Handel nach Etrurien gekommen und dort von den einheimischen Schmiedekünstlern technisch und stilistisch so getreu als möglich nachgeahmt worden. Dadurch bildete sich mit der Zeit ein etruskisch-phönikischer Imitationsstil heraus, der schablonenartig mit einigen Formeln arbeitete. Diese Entwicklung vollzog sich aber nicht mehr im neunten Jahrhundert, sondern reicht bis 700 oder 650 herab.

oder phönikischen Kunstrichtung enger anschließen, ist, wie Gsell mit Recht bemerkt, darum schwer zu sagen, weil wir von all diesen Töchterkünsten des Orients zu wenig wissen. Der Handel hat diesen Objekten eine große Verbreitung gegeben, welche es, wie so oft in jüngerer Zeit, schwierig macht, den Ort oder die Orte der Erzeugung festzustellen. Manche, häufig wiederkehrende Motive sind der archaisch-griechischen Kunst Kleinasiens eigentümlich, so der Greif, die Kentauren mit menschlichen Vorderbeinen, die schneckenförmig eingerollten Fittiche der Tier- und Menschenfiguren. Die Chimäre, welche einige Male erscheint, ist kein Typus der orientalischen Kunst. Auf einer Elfenbeinziste aus Chiusi (tomba della Pania, um 550) ist eine Szene aus der Odyssee dargestellt; auf den Straußeneiern der grotta d'Iside hat man griechische Buchstaben zu sehen geglaubt. Andererseits zeigen die Funde aus jenen Gräbern zahlreiche Analogien mit sicher phönikischen, kyprischen und sardinischen Arbeiten. Die orientalisierend-griechische und die phönikische Kunst entstanden unter den gleichen Einflüssen, und es ist bloße Vermutung, daß die erstere höher gestanden und die letztere beeinflußt habe, wenn auch griechische Arbeiter in phönikischen Städten tätig waren. Im allgemeinen scheint der Unterschied nicht groß gewesen zu sein, und für Italien mag man etwa eine Konkurrenz und teilweise Mischung beider Elemente annehmen. Nach Poulsen stammen die in den Gräbern jener Periode gefundenen griechischen Importstücke sämtlich aus Zypern, woher man die feinere Kleinware bezogen habe. Zyprischen Einfluß erkennt man auch an den Schmucksachen der frühetruskischen Kunstindustrie, deren geometrischer Stil sonst den einheimischen Ursprung bezeugt. Später wird der zyprische Einfluß vom rhodischen und jonischen und noch später, im sechsten Jahrhundert, dieser vom attischen abgelöst.

Die Etrusker hegten keine dauernde Vorliebe für die eine oder die andere Stilrichtung, sondern folgten blindlings der herrschenden Mode und schätzten unter ihren eigenen Künstlern unverkennbar die am höchsten, welche die Nachahmung der jeweils beliebten fremden Muster am weitesten trieben. Spezifisch etruskisch ist nur ein primitiver geometrischer Stil, für den außer zahlreichen in Etrurien gefundenen Bronzeschilden besonders der Bronzesessel aus der tomba Barberini als typisches Beispiel dienen kann. Er ist mit streifenweise geordneten Ornamenten und Figuren annähernd im Stil der jüngeren Villanovaperiode Oberitaliens (Periode Arnoaldi bei Bologna) geschmückt, und in demselben alteinheimischen Stil sind auch viele Fibeln und andere Schmucksachen dekoriert.

Etruskische Metallarbeiten orientalisierenden Stils, etwa aus der Mitte des siebenten Jahrhunderts, namentlich bronzene Kessel und Kesseluntersätze mit geflügelten und ungeflügelten wilden und zahmen Tieren, Greifen, Sphingen usw. wurden die Vorbilder der venetischen Situlendekoration. Der Orient, Kleinasien, Etrurien und Venezien waren somit vier Stationen derselben von Ost nach West sich fortpflanzenden Kunstrichtung.

Für Mittelitalien bezeugt diese Periode einen hochgesteigerten Ausbau der sozialen Gliederung durch den fürstlichen Reichtum einzelner Personen und Familien. Noch deutlicher als an dem Inhalt des „Kriegergrabes" erkennt man hier den Anbruch eines wahren Herrenzeitalters auf der Apenninhalbinsel. Die Hauptfundstätten sind einige Gräber Etruriens und Latiums mit besonders reichem exotischen Inhalt. Nicht wenige sind schon in alter Zeit ausgeplündert worden, besonders in Corneto, andere fanden sich unberührt in Cervetri, Vulci, Palestrina, Vetulonia. Hier seien nur einige bildkünstlerische Arbeiten aus den bedeutendsten Fundstellen angeführt.

Das Grab Regulini-Galassi in Cervetri[22]) enthielt mehrere Grabkammern. In einer derselben stand ein Paradebett aus gekreuzten Bronzestäben für den Leichnam. Das Kopfkissen bildete ein kleines Taburett; die Seitenteile sind geschmückt mit Palmetten und Löwen aus getriebenem Bronzeblech. Umher waren unter anderem aufgestellt: zwei Bronzekessel mit je fünf nach außen schauenden Greifenköpfen auf hohen eisernen Dreifüßen; ein Bronzebecken (Räucherbecken) als vierrädriger Wagen mit Lotosblumen am Rande und zwei Gruppen heraldisch gepaarter Löwen auf der Platte; Rundschilde aus Bronze mit Rosetten in der Mitte und konzentrischen Zonen voll reicher geometrischer und orientalisierender Verzierungen (Schuppen, Flechtbänder, Lotosblumen, Tiere; ähnliche Schilde erscheinen auf Basreliefs von Khorsabad); ein Bronzegefäßuntersatz mit tiefem Kelch, zwei hohlen kugelförmigen Knäufen und konischem Fuß, geziert mit elf getriebenen Zonen, worauf Löwen, Stiere, Chimären, Flügelwesen, Palmettenbänder. Die zweite Kammer enthielt ein noch reicheres, wahrscheinlich weibliches Grab. Hier fanden sich außer einem Bronzekessel und einem Räucherbecken, wie in der ersten Kammer, namentlich Silbergefäße und Goldschmuck. Aus Silber waren eine tiefe und mehrere flache Schalen mit vergoldeten getriebenen und nachgravierten Figuren in konzentrischen inneren und äußeren Zonen, darstellend Wagen und Krieger, einen Zug von Adoranten vor sitzenden Gottheiten, ruhende Löwen, eine Löwenjagd, Bäume, eine ihr Kalb säugende Kuh u. a. Aus Gold bestand ein ganzer Haufen von Schmucksachen: bei 20 Fibeln mit filigranverziertem Bügel, eine große Fußscheibenfibel mit zwei Querstäben, darauf gravierte Löwen und plastische Vogelreihen, eine Brustschmuckplatte mit halbelliptischem Mittelfeld und zahlreichen Randzonen, alles gefüllt mit getriebenen Figuren, phantastischen Tieren, geflügelten Gottheiten, Löwen, Panthern, Steinböcken etc. in ausgezeichneter Arbeit von wunderbarer Feinheit.

Das Grab „Grotta d'Iside" in Vulci (Polledrara)[23]) enthielt ein vierräderiges ladenförmiges Bronzegerät mit vier Pferdeköpfen; eine weibliche Bronzebüste auf hemisphärischem Sockel mit zwei Zonen von Löwen, Sphingen, Wagen etc.; eine Goldbinde im Stile des Brustschmuckes aus dem Grabe Regulini-Galassi; kleine Vasen in Gestalt sitzender, die Hände auf die Knie legender Frauen (ein ägyptisches Motiv); mehrere Alabasterfläschchen mit ägyptisch frisierten Frauenköpfen; fünf emaillierte Glasfläschchen mit Hieroglyphen; sechs Straußeneier, die mit Metall montiert waren und als Gefäße dienten, darauf graviert, bemalt und zum Teil vergoldet, Zeichnungen von Palmetten, wilden oder phantastischen Tieren, Kriegern, Wagen.

Unter den aus verschiedenen Gräbern, namentlich bei San Rocco stammenden Funden von Palestrina[24]) ist besonders die mit durchbrochenen und ziselierten Silberplatten beschlagene Cista Castellani zu nennen. Ihr Figurenschmuck besteht aus Sphingen, Löwen, Hirschen, geflügelten Gottheiten, Palmetten, Lotosblumen. Das Grab Bernardini in Palestrina[25]) enthielt mehrere Elfenbeinfiguren mit Federkronen, wahrscheinlich Darstellungen des Gottes Bes, Kessel mit Greifenprotomen und Figurenzonen, ein Dreifußbecken mit plastischen Menschen- und Tierfiguren, dann einige Silberschalen mit vergoldetem Figurenschmuck von der Art der Schalen des Grabes Regulini-Galassi, d. h. in dem ägyptisch-assyrischen Mischstil: Kriegs- und Jagdszenen, Reihen wilder oder phantastischer Tiere, mythologische Vorwürfe. Eine der Schalen trägt eine phönikische Inschrift.

In Vetulonia bestand der Inhalt der tomba del duce aus mehreren großen Beigabengruppen. In einer derselben fand sich ein vergoldeter Skyphos mit drei figürlichen Zonen ägyptischen Stils. In einer anderen eine bronzene Votivbarke (Totenschiff) mit einem Hirschkopf am Bug, einem Paar gejochter Rinder mit Tragring als Mittelstück und Reihen von Haustieren, Hunden, Schweinen, Schafen am Rande (da Ähnliches in Sardinien häufig

---

[22]) Montelius, Civ. prim. Ital. II b, T. 333—341. Neuere Ausgrabungen daselbst: Pinza, Röm. Mitt. XXII, 1907, 35 ff., Taf. I—III.

[23]) Montelius, l. c., Taf. 265—268. (Diese Funde hält Montelius für jünger als seine 3. Periode der Eisenzeit.)

[24]) Montelius, l. c., Taf. 364 f.

[25]) Ebenda, T. 366—370.

vorkommt, wahrscheinlich von dorther stammend). Zur selben Gruppe gehört ein oblonges Kästchen mit giebeldachförmigem Deckel und vier Füßen, das Ossuarium des Grabes, bekleidet mit getriebenem Silberblech, worauf in Zonen Palmetten, Lotosblumen, Stiere, Sphingen, mit Löwen kämpfende Männer, im Giebelfeld aber zwei gegeneinandergekehrte entenartige Vögel erscheinen. Diese wappenartige Verzierung am „Hause des Toten" erinnert an die gekuppelten Vogelprotomen auf dem First der viel älteren Hausurnen. Eine Fußschale mit hohem Henkel und etruskischer Inschrift zeigt im Innern drei geflügelte Panther oder Löwen, die ein Rad halten. Außerdem enthielt dieses Grab viele lokal gefertigte Tongefäße aus „impasto Italico", dem rohen Material der älteren Keramik, und echte Buccherovasen, die nicht am Orte selbst gemacht, sondern aus den südlichen Küstenstädten, wo diese Technik schon vor 600 v. Chr. entstand, importiert sind.

2. Zweite bis vierte etruskische Periode.

Jünger als diese Fürstengräber sind nach Montelius die ältesten mit Wandmalereien geschmückten „Camere" Etruriens, so die Grotta Campana in Veji mit ionisierenden Gemälden. Dem Import kostbarer fremder Prunkstücke wäre also die Berufung fremder Künstler zu monumentalen Arbeiten gefolgt, ein durchaus verständlicher Vorgang. Stilverwandt mit jenen monumentalen Arbeiten, aber nicht als Vorbilder derselben anzusehen sind die gleichzeitig durch den Handel (aber nicht bis nach Oberitalien) verbreiteten Buccherovasen und die bemalten korinthischen und attischen Gefäße. Es finden sich auch Nachahmungen dieser griechischen Vasen; ja selbst Buccherogefäße wurden in alter Technik imitiert, ein Beweis, daß verhältnismäßig wenige Fabriksstätten den Bedarf deckten. Die in Italien gefundenen „korinthischen Vasen" nennt man mit Gsell[26]) besser italo-korinthisch, obwohl noch fraglich ist, wo sie fabriziert wurden. Es sind Drehscheibengefäße aus feinem gelbem, zuweilen leicht grünlichem Ton, der in Braun oder Schwarz mit Ornamenten und Figuren bemalt ist. Die Innenzeichnung ist häufig eingeritzt; gewisse Details sind mit weißer (gelbweißer), rosiger oder violetter Deckfarbe aufgetragen. Sie zerfallen in zwei Klassen: eine ältere mit bloßen Ornamenten oder auch mit laufenden Vierfüßlern (Hunden, die Vorbilder stellten vielleicht Jagdszenen dar), und eine jüngere mit Tierfiguren orientalischen Stils. Letztere gelten als die echten „korinthischen" Vasen, obwohl keineswegs sicher ist, daß die Herstellung solcher Gefäße in Korinth begonnen habe. Helbig hält die ältere Klasse für chalkidisch; Gsell nimmt für beide Klassen wegen der Ähnlichkeit des Tones, der Formen und zum Teil auch der Ornamente eine einzige Fabriksstätte an. Er unterscheidet in den älteren Gräbern Etruriens nur zwei Kategorien importierter bemalter Gefäße: geometrische und „korinthische". Nach der Mitte des sechsten Jahrhunderts verschwinden die letzteren aus dem Handel infolge der überhandnehmenden Einfuhr attischer Vasen. Den Beginn dieses neuen Imports machen nach Gsell „attiko-korinthische" Gefäße, vielleicht jonischen Ursprunges aus Kyme. Darauf folgen rein attische Gefäße mit schwarzen Figuren, später solche mit roten Figuren strengen Stils. Die etruskischen Nachahmungen solcher Gefäße stammen aus der zweiten Hälfte des fünften Jahrhunderts. Das glänzende Rot des attischen Vasentones ist durch Farbenauftrag auf den gelben, zuweilen bräunlichen Ton imitiert, die schlechte Zeichnung durch eingeritzte Linien und weiße Retuschen nur wenig verbessert.

3. Bucchero-Keramik.

Die monochromen Buccherogefäße sind Drehscheibenarbeit in neuen Formen, aus feinem Ton, im Ofen gebrannt, von glänzend schwarzer, bei ungenügender Räucherung aschgrauer Oberfläche, die ältesten Exemplare im Bruch noch aschgrau, die jüngeren durchaus gleich schwarz. Die Buccherotechnik entwickelte sich wahrscheinlich aus der älteren einheimischen Keramik, die noch eine Zeitlang neben ihr hergeht, durch die Einführung der Drehscheibe und des Brennofens, welcher die Anwendung feineren plastischen Tones erlaubt,

[26]) Fouilles dans la nécropole de Vulci. Diesem Werke folgen wir in der Beschreibung der oben genannten Vasengattungen.

und aus der Nachbildung griechischer Ton- und Metallgefäße. Die Fabrikation reicht nach älterer Annahme (s. jedoch unten) ungefähr von 600—400 v. Chr. Auf den jüngeren Buccherovasen finden sich im etruskischen Küstengebiete, sowie um Orvieto und Chiusi, häufig flache und schmale Figurenzonen, die mittels abgerollter Zylinder in den weichen Ton eingepreßt sind.[27]) Diese Verzierung beginnt zur Zeit des Imports korinthischer Vasen mit orientalisierenden Tierfiguren und findet sich auf Amphoren und deren Deckeln sowie auf Kannen, Schalen, Bechern, Töpfen, Schüsseln usw. Die in längeren oder kürzeren Reihen und Gruppen wiederkehrenden Figuren sind Sphingen, Greife, Panther, Löwen, weidende Hirsche, Vögel, kniende geflügelte Menschengestalten (rasch dahineilende Dämonen), Wagenlenker, sitzende und zechende Figuren, stilisierte Bäume. Der Stil gleicht dem gewisser griechischer (jonischer?) Amphoren und Oinochoen. Gsell, dem wir in der Beschreibung dieser Gefäße gefolgt sind, erinnert an den Stil der Malereien des Grabes Campana in Veji und den der noch weiter zu betrachtenden Bronzeeimer und Gürtelbleche von Este, Bologna, Watsch usw. Er denkt an ein besonderes Fabrikationszentrum, in welchem die Vasen und die zur Dekorierung derselben erforderlichen Zylinder hergestellt wurden. Vielleicht, meint er, sind die Buccherovasen aus Kleinasien importiert und entstammen dem phokäischen Handel im westlichen Mittelmeere. Denn die Zeit ihres Vorkommens fällt zwischen die Gründung von Massalia (um 600 v. Chr.) und den phokäisch-etruskischen Krieg um Korsika (537 v. Chr.).

Milchhöfer[28]) betont ihre Sonderstellung gegenüber den älteren bemalten griechischen Vasen. Ihr Formenschatz ist nicht identisch mit dem der letzteren. Man erkennt keinerlei Konzessionen an den Fortschritt und Formenzuwachs der Vasenmalerei, wie sie vorhanden sein müßten, wenn letztere die Vorbilder geliefert hätte. Es fehlt an allen Kriegszenen, nicht aber an Kämpfen zwischen Fabelwesen (Kentauren, Chimären). In diesen und anderen Gestalten — geflügelten Rossen, Dämonen, der tierhaltenden Artemis, Wagenfahrten, zechenden Männern, Adoranten und Prozessionen vor thronenden, manchmal bärtigen und szepterhaltenden Herrschern — sieht Milchhöfer Figuren und Szenen aus der Unterwelt oder von den seligen Gefilden, gemäß volkstümlichen Vorstellungen, die über Italien und Griechenland gleichmäßig ausgebreitet waren. Sonach wären die Buccherovasen ausschließlich für den Grabgebrauch hergestellt worden, wie die Wandmalereien in den etruskischen Kammergräbern, in deren Darstellungen Milchhöfer orgiastische Elysionsszenen erblickt, oder wie die mykenischen Grabstelen und die Stelen der Certosagräber bei Bologna.

Montelius[29]) unterscheidet folgende Stufen der Buccherokeramik:

1. „Erste etruskische Periode." Gestempelte, aber noch nicht mit dem Zylinder eingepreßte Ornamente (fächerförmige Palmetten), 900—800 v. Chr. Daneben bemalte frühprotokorinthische Gefäße. Zeit der Gräber Regulini-Galassi-Caere, Bernardini-Praeneste, del Duce-Vetulonia.

2. „Zweite etruskische Periode." Flachreliefs, mit dem Zylinder eingepreßt (Figurales), 800—700 v. Chr. Daneben jüngere protokorinthische und echte korinthische Vasen mit orientalisierenden Tier-, aber ohne Menschenfiguren. Zeit der Wandmalereien in der Grotta Campana zu Veji.[30])

---

[27]) Hauptsammlung im Mus. archeol. zu Florenz. Abbildungen Micali, Storia, Taf. XX ff.

[28]) Anfänge der Kunst in Griechenland, S. 228.

[29]) Preclassical Chronology in Greece and Italy. Journ. Anthr. Inst. of Gr. Brit. XXVI.

[30]) Dennis, Cities and cemeteries of Etruria, IIIth ed., I, S. 33. Diese Wandmalereien sind die ältesten Etruriens und wurden von Reinach (Rev. des Études grecques 1895, S. 172) mit den bemalten jonischen Tonsarkophagen von Klazomenä (s. z. B. Brunn, Griech. Kunstgesch. I, S. 158, Fig. 135) in stilistischen Zusammenhang gebracht. Reinach findet, daß Helbig und Martha mit Unrecht jene strengstilisierten Grabgemälde in das sechste Jahrhundert herabrücken und auf Nachahmung korinthischer Vasenbilder (was an sich ein ungewöhnlicher Vorgang wäre) zurückführen. Er setzt sie ins achte oder siebente Jahrhundert und hält sie für Produkte altjonischer Malerei, geschaffen von ionisierten Lydiern,

3. „Dritte etruskische Periode.“ Hochreliefs, 700—600 v. Chr. Daneben korinthische Vasen mit Menschenfiguren und Inschriften („Amphiaraosvase“) und älteste schwarzfigurige attische Vasen („Françoisvase“).

In die „vierte etruskische Periode“ (600—500) setzt Montelius den Import schwarzfiguriger attischer Vasen jüngeren Stils und rotfiguriger Gefäße ältesten Stils. Von allen auswärtigen Orten hatte Athen die längsten und stärksten Beziehungen zu Etrurien. Sein Handel mit diesem Lande datiert sicher seit dem letzten Drittel des sechsten Jahrhunderts. Zahllose attische Tongefäße, aus deren Überresten sich alle Vasensammlungen Europas gebildet oder bereichert haben, wurden in den etruskischen Nekropolen niedergelegt. Aus Vulci allein stammen tausende derselben. In der zweiten Hälfte des fünften Jahrhunderts scheint dieser Import abzunehmen, und im vierten finden die attischen Vasen ihren Weg vielmehr nach Apulien, nach der Krim und nach Kyrene.

Diese Bewegungen, Wandlungen, Fortschritte gehören, wenigstens mit ihren jüngeren Abschnitten, mehr in die Geschichte der Kunst des klassischen Altertums als in die Urgeschichte der bildenden Kunst. Trotzdem aber, und obwohl sie in vielen Punkten noch strittig sind, zeigen sie in ihrer Gesamtheit doch einen klaren Vorgang von großer kunst- und kulturgeschichtlicher Bedeutung für den ganzen Weltteil, besonders auch für die jüngeren prähistorischen Perioden des Nordens und des Westens. Im Verlaufe jener wenigen Jahrhunderte ist Italien ein tragendes Glied im Gefüge der europäischen Länder geworden, das es früher nicht gewesen war. Während des langen Stillebens ihrer älteren Zeiten, bis um 1000 v. Chr., gehörte die Halbinsel fast ganz zu dem nordwestlichen Länderkreise (vgl. das schematische Kartenbild S. 97). Mit der ersten Eisenzeit geriet sie dagegen immer mehr in den lebhafter bewegten Kulturkreis des Südostens, und dadurch veränderte sich nicht nur ihr eigenes Bild, sondern auch ihr Reflex und Einfluß auf die außeritalischen Gebiete, der sich in der zweiten Hälfte des Jahrtausends bis zur römischen Herrschaft über die gesamten Mittelmeerländer steigerte. Es ist schon merkwürdig genug, daß man, wie der vorstehende Überblick zeigt, die ältere Entwicklung der griechischen Kunst zu einem guten Teile aus italischen Funden kennen lernt. Die fremden Ansiedler, Kaufleute, Künstler, die Belebung der eigenen Kunsttätigkeit durch fremde Vorbilder haben ersichtlich ungemein viel zu jenem Aufschwung beigetragen; aber die Hauptsache war doch das Entgegenkommen und die Aufnahmsfähigkeit der einheimischen Bevölkerung namentlich Mittelitaliens.

d) Ober- und Ostitalien.

1. Umbrische Gruppe.

Das nördliche und das östliche Italien bewahrten infolge ihrer Entfernung vom tyrrhenischen Meere und dem Stammsitz der etruskischen

welche sich gegen 900 v. Chr. in Etrurien festgesetzt hätten. Die lydische Herkunft der Etrusker, wie sie Herodot bezeugt, hätte daher nach seiner Meinung nie bezweifelt werden sollen. Reinach adoptiert demgemäß (L'Anthr. VIII, 1897, S. 221 f.) auch vollkommen die von Montelius aufgestellte Chronolgie (vgl. oben S. 447 f.) und meint, daß man die lydisch-jonischen Tonsarkophage und die analogen Wandgemälde Etruriens sogar noch höher hinaufrücken könne, als er früher getan.



1a. (1/3).

1. Novilara (1/5).

1b. (1/3).

2. Italien (1/3).

3. Kampanien.

4. Italien (2/3).

5. Vetulonia (1/6).

6. Vetulonia (1/3).

7. Villanova (2/3).

8. Falerii (1/2).

9. Italien.

11. Um-el-Awamid.

12. Rivoli Veronese.

13. Bologna.

10. Kampanien.

14. 15. Bologna.

Schematisch-symbolische Figuren, meist als Aufsätze oder Anhängsel verwendet.

Kultur, sowie von Unteritalien und dem Griechentum, am längsten einen mitteleuropäisch-prähistorischen Charakter. Doch waren einige Gebiete an der oberen Adria, deren Bevölkerung keine italische, sondern wahrscheinlich eine illyrische gewesen ist, künstlerisch fruchtbarer als das Binnenland der eigentlichen Poebene mit seinen im Osten umbrischen, im Westen vielleicht schon keltischen Bewohnern. Erst die Ausdehnung der jüngeren etruskischen Kultur auf den Norden der Halbinsel schuf dort, um 500 v. Chr., einen Wandel, den am deutlichsten die Stufe der Certosagräber bei Bologna bezeugt. Bis dahin war der Fortschritt langsam und viel geringer als im Süden und Westen des Apennin. Die umbrische oder bolognesische Gruppe, anfänglich fast unterschiedslos gleich der ersten Eisenzeit Mittelitaliens, zeigt in der Folge doch noch mehr Entwicklung als die keltische oder Golaseccagruppe in der Lombardei.

In der Periode Benacci I bei Bologna[31]) finden sich gegossene bronzene Pferdegebisse, deren Seitenteile wie in Assyrien[32]) und in der Bronzezeit Ungarns[33]) als Pferdekörper gestaltet oder mit kleinen Pferdefiguren besetzt sind, in der Periode Benacci II[34]) auf halbmondförmigen bronzenen Rasiermessern eingravierte Darstellungen (eines geschäfteten Beiles, eines Mannes, der ein Tier fängt oder an der Leine führt), die Griffringe sind mit zwei Vogelköpfen besetzt. Bronzeschwerter haben zwei solche Köpfe an den zusammengekrümmten Knaufenden. Fibelbügel sind als Reiter (ohne Beine, wie auf den nordischen Bilderfelsen) oder langhalsige Vögel gebildet. Eingravierte Vögelchen erscheinen in Reihen als Randverzierung großer Schmuckplatten. Hier finden sich auch Bronzegefäßanhängsel mit Vogelprotomen und halbmondförmigem Ende, wie S. 459, Fig. 12—15. Ein Tongefäß mit geometrischer Bemalung ist mit einem Rinderkopf und einem Reiter als Aufsatz ausgestattet. All das ist sicher italische Arbeit; zum Teil sind es bolognesische Lokalformen. Der Bronzedepotfund von San Francesco in Bologna, niedergelegt um 600 v. Chr., enthält Älteres und Jüngeres aus den beiden Benaccistufen,[35]) darunter bronzene Männchen, Vögelchen, Pferdchen als Fibelbügel und Pferdegebißseitenteile, Schlangen- und Bogenfibeln, deren Bügel mit einem bis drei Vogelköpfen besetzt oder aus zwei von einander abgekehrten Vogelprotomen gebildet sind, dann wieder Anhängsel mit zwei ärmchenförmig angesetzten Vogelprotomen (wie oben S. 49) und außer anderem ein mit zwei Vogelfiguren von einem Ring umschlossenes Männchen (wie oben S. 60, Fig. 2). Ein ithyphallisches nacktes Männchen (Montelius, l. c., Taf. LXX, Fig. 15) mit weitabstehenden Ohren und drahtdünnen Armen gleicht ganz einem in Ungarn (Mária-Család, Komitat Neutra) gefundenen Figürchen (bei Hampel, Taf. LXIX, Fig. 1). Die stilistische und technische Gleichheit und Einfachheit dieser Objekte läßt nicht bezweifeln, daß sie alle in Italien selbst angefertigt worden sind.

In der Periode Arnoaldi I[36]) steigert sich der südliche Einfluß. Kleine figürliche Elfenbeinschnitzereien — eine menschliche Büste, ein liegender Löwe auf einem viereckigen durchbohrten Untersatz, zwei kleine ägyptische Idole, ein Skarabäus und drei sehr kleine Vasen aus blauem Glas — sind fremde Waren. Jetzt erscheinen auch steinerne Grabstelen in Gestalt rohschematischer Menschenfiguren und solche mit eingehauenen figürlichen Darstellungen. Eine Menge schriftartiger Zeichen findet sich an Bronzen und tönernen Ge-

---

[31]) Montelius, Civ. prim. Ital., I. B., Taf. LXXIII—LXXV. (Nach diesem Autor 1100 bis 950 v. Chr.)

[32]) Perrot-Chipiez, II, S. 753, Fig. 411.

[33]) Hampel, Bronzezeit. Taf. LX, Fig. 5.

[34]) Montelius, l. c., Taf. LXXVI—LXXXI. (Nach diesem Autor 950—750 v. Chr.)

[35]) Zannoni, La fonderia di Bologna 1888.

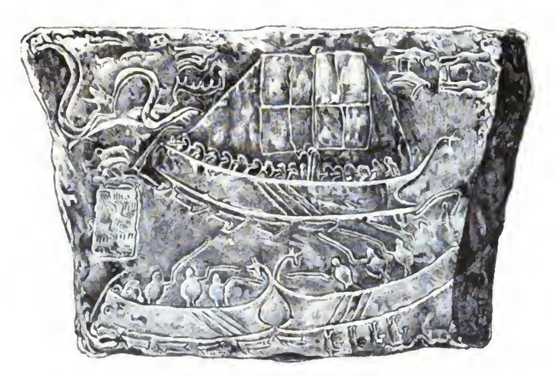
[36]) Ca. 750—550 v. Chr. — Montelius, l. c., Taf. LXXXII—LXXXVI.



2. Novilara ($^1/_8$). Nach E. Brizio.



3. Bologna, Fondo Arnoaldi ($^1/_{10}$). Nach O. Montelius.



1. Novilara bei Pesaro ($^1/_{12}$). Nach E. Brizio.

Skulptierte Grabsteine aus Ober- und Ostitalien.

fäßen, Wirteln, Spulen.[37]) In der oft eingepreßten Tongefäßverzierung beobachtet man den Übergang von der geometrischen Dekoration zum figürlichen Ornament. Typisch sind wechselnde Reihen von Menschen- und Vogelfiguren.[38]) Männchen erscheinen mit rechtwinkelig erhobenen und gesenkten Armen, Vögelchen in verschiedener Bildung (auch ein Doppelvogel), dann gehörnte Tiere, ein sitzender Affe, Schlangen, Beile, Hakenkreuze, Rosetten etc. Das steigert sich bis zur Darstellung von Kriegern mit Helm, Schild und zwei Speeren, Hirschen und Sphinxen, worin sich der überseeische Einfluß unzweifelhaft kundgibt.

Die Certosaperiode (ca. 550—400 v. Chr.) ist für Oberitalien eine ganz neue Zeit, die der etruskischen Machtausbreitung in der Poebene. Wegen abweichender Bodenbeschaffenheit fehlt das etruskische Felskammergrab mit seitlichem Eingange und die gemischte Bestattung bezeugt teilweise Fortdauer alter Gräbersitten. In anderen Formen flutete ein Strom neuer Kultur über den Apennin herüber. Die Grabbeigaben bestehen in bemalten, schwarz- und rotfigurigen griechischen Vasen des sechsten und des fünften Jahrhunderts (keine archaisch-griechischen und keine Buccherovasen, aber auch nur mehr wenig „umbrische"), in bronzenen Spiegeln, Kandelabern, Weinkannen und anderen Metallgefäßen vorgeschrittener Form (daneben altertümliche Reifenzisten und Situlen, diese zum Teil mit Figurenreihen und wahrscheinlich venetischer Provenienz), in hölzernen oder beinernen Kästchen, Gold-, Silber-, Glas- und Bernsteinschmuck. Die Fibeln sind fast nur mehr sogenannte „Certosafibeln", Waffen sehr selten. Brand- und Skelettgräber waren gewöhnlich mit Grabsteinen bezeichnet, unter denen auch platte Kugeln und rohe Platten vorkommen, viele aber mit etruskischen Bildwerken und Inschriften ausgestattet sind. Von diesen sind die älteren, voretruskischen oder umbrischen Steindenkmäler typisch verschieden.

Die voretruskischen Grabstelen des Fondo Arnoaldi[39]) sind 0·77—1 m hohe, ca. 40 cm breite Platten mit einer Scheibe als Krönung, die an einen Menschenkopf erinnert und wohl auch einen solchen vorstellen soll. In dieser Scheibe erscheint einmal (l. c., Fig. a) eine Rosette, wohl in derselben Bedeutung, die bei Novilara das Rad an der entsprechenden Stelle gehabt hat. Auf einer zweiten Stele (l. c., Fig. c, hier S. 461, Fig. 3) ist die Scheibe geteilt: oben stehen zwei Rosetten, wie Augen eines Gesichtes, darunter folgt ein Querstrich und weiter an Selle des Mundes eine Tierfigur. Eine fernere Rosette bezeichnet die Mitte des Leibes (den Nabel); den Raum darüber füllen in der Mitte zwei hängende Doppelvoluten und je zwei von rechts und links gegen die Mitte gekehrte Tierfiguren. Das Bruchstück eines dritten Denkmals (l. c., Fig. b) zeigt unter zwei Rosetten einen Mann mit langem Speere und spitzer Kopfbedeckung zwischen zwei Tierfiguren. Diese Grabstelen haben eine gewisse Ähnlichkeit mit den Grabsteinen der ersten Eisenzeit Liguriens (oben S. 219, Fig. 4, 5), aber geringere Ähnlichkeit mit der Menschengestalt als jene. Diesen Arbeiten schließt sich die Skulptur von Casa Malvasia in Bologna an, eine Steinplatte von 120 cm Höhe und 72 cm Breite, welche auf beiden Seiten eine identische Reliefdarstellung trägt.[40]) Zwei Tiere, Kälber oder Ziegen, stehen einander kerzengerade aufgerichtet gegenüber, jedoch mit rückwärts (nach außen) gewendeten Köpfen. Sie stützen die Vorderfüße auf einen doppelvolutenförmigen Absatz der zwischen ihnen stehenden Säule, welche über ihren Köpfen in eine

[37]) Gozzadini, Scavi Arnoaldi, S. 32.

[38]) L. c., S. 16, Taf. IV, 5, vgl. Taf. V. VI.

[39]) Montelius, Civ. prim. en Italie I. Text, 365 f. a—c.

[40]) Montelius, l. c., Taf. LXXXVII, Fig. 22.



1. Este (1/6).

2. Abgerollte Zeichnung der Vase Fig. 1.

3. Ognissanti bei Padua.

Venetische Keramik
mit figuralem Ornament.

Nach Gh. Ghirardini, A. Moschetti und Fed. Cordenons.

(Nachbildung getriebener Bronzearbeit in Ton.)

Palmette auszugehen scheint.[41]) Das untere Ende ist abgebrochen. „Indem der Rücken der Tiere und die krönende Palmette zugleich die Konturen der Platte ausmachen," sagt Undset, „bildet das Ganze mehr eine Vollbildgruppe als ein doppelseitiges Relief." Gozzadini beschrieb diesen Stein als eine Grabstele; Brizio erinnerte zuerst an die Ähnlichkeit des Schemas mit dem der Figuren am mykenischen Löwentor, und so kam man auf den Gedanken, daß auch die Stele Malvasia in ähnlicher Weise über einem Türsturz als Füllung der dreieckigen Entlastungsöffnung angebracht gewesen sei.[42]) Man übersah, daß die Skulptur nicht dreieckig begrenzt, sondern oben und unten nahezu gleich breit sei, und daß sie, wie oben bemerkt, als Rundbild gedacht war. Nach aller Wahrscheinlichkeit rührt also dieses Doppelrelief nicht von einem Stadttor, sondern von einem Grabe her. In letzterem Falle ist die Verwendung des Motives ähnlich wie auf phrygischen Felsengräbern.[43]) Reinach erinnert, daß die Pilasterkrönung eines der von Ramsay mitgeteilten phrygischen Gräber[44]) ein nahezu identisches Motiv zeigt wie das Säulenkapitäl der Malvasiastele. Er bemerkt auch, daß sich dieses Motiv an einer Säule im Palast des Sargon zu Khorsabad[45]) wiederfindet, will aber darauf kein Gewicht legen, weil dieser Palast erst gegen 715 v. Chr. erbaut worden sei. Um diese Zeit, meint er, war das „Stadttor von Bologna" schon alt.[46]) Diese hohe Datierung der Bologneser Skulpturen beruht auf Irrtum.

2. Picenische Gruppe.

Bedeutender sind die Skulpturen der ostitalischen, picenischen oder Novilaragruppe, die von Umbrien bis nach Apulien hinunter zwischen Gebirg und Meer vertreten ist.[47]) Hier deutet auf ein anderes Element schon die Regel der brandlosen Bestattung im Abstich gegen die Brandsitte der Brunnenschachtgräber Mittel- und Oberitaliens. Die Bronzen von Novilara, etwa 800—500 v. Chr. zu datieren, enthalten viel Figürliches in Form von Anhängseln und allerlei kleinen Geräten. Als Griffe von Nagelputzern, Ohrlöffelchen usw. finden sich nackte Frauengestalten, kauernde Äffchen u. dgl. Zwei Statuetten nackter Frauen (oben S. 451, Fig. 6, 7) sind zum Anhängen eingerichtet. Eine ganz ähnlich gebildete Figur erscheint als Henkel eines Tongefäßes (vgl. S. 459, Fig. 1). Das sind einheimische Arbeiten, die aber orientalischen Einfluß auch dann verraten würden, wenn sich nicht einiger Import (ein Paar Figürchen aus grüner Glaspaste u. a.) darunter befände. Verkehr mit Unteritalien bezeugen messapische Tongefäße mit streng geo-

---

[41]) Dieselbe Form des „heiligen Pfahles" findet sich auf geschnittenen Steinen des Orients. Vgl. Ohnefalsch-Richter, „Kypros" etc., Taf. LXXIX, Fig. 22 (nach Lajard, Mithra LIV, 3: ein Dämon mit vier Flügeln, neben dem zwei Böcke emporspringen, rechts und links je ein heiliger Pfahl mit zwei Voluten in halber Höhe und palmettenartiger Krönung). Die senkrecht zu beiden Seiten eines Pfahles emporgerichteten Tiere kehren auf kyprischen und anderen orientalischen Bildwerken unendlich häufig wieder.

[42]) Montelius, l. c., Text Sp. 411, Fig. h und Bertrand-Reinach, Les Celtes dans les vallées du Pô etc., S. 165 geben eine Skizze dieser Verwendung des Steines. Man erkennt daraus nur die Unrichtigkeit jener Annahme.

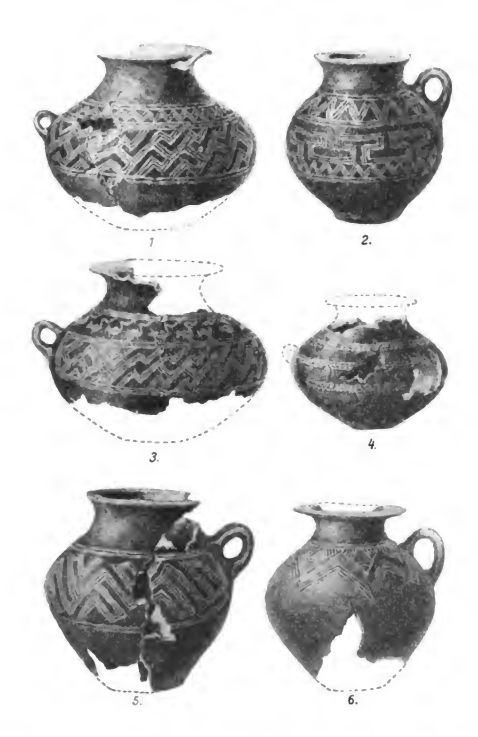
[43]) Perrot-Chipiez, V, S. 157, Fig. 110.

[44]) L. c., S. 142, Fig. 98.

[45]) L. c., Taf. II, Fig. 110.

[46]) Bertrand-Reinach finden l. c., S. 176, „La stèle Malvasia, . . ., peut être à peu près contemporaine de la porte des Lions".

[47]) E. Brizio, La necropoli di Novilara presso Pesaro. Mon. ant. Acc. Linc. V, 1895, 85—464.



Tongefäße mit eingeritzter und weißgefüllter Verzierung aus den Brandflachgräbern an den Pizzughi-Hügeln bei Parenzo in Istrien (1/5).

Nach A. Amoroso.

(Sie zeigen die örtliche Fortdauer einer altertümlichen, dem Villanovatypus Italiens ähnlichen Ornamentik in einer vorgeschrittenen Stufe der ersten Eisenzeit.)

metrischer Verzierung. Die steinernen Grabstelen sind natürlich wieder lokale Produkte, aber von ganz besonderer Beschaffenheit.

Zwei von den Grabstelen aus Novilara sind schon von Undset[48]) veröffentlicht worden; eine dritte und zwei Fragmente publizierte Brizio im Bericht über die Aufdeckung des Gräberfeldes,[49]) wo auch die beiden anderen wieder abgebildet sind und die Literatur verzeichnet ist. Das hervorragendste Stück ist der bei Undset, l. c., Fig. 1—3 (Brizio, Sp. 95 bis 98, Fig. 3, 3a) abgebildete Stein. Es ist eine zirka 11 cm dicke, weiche Sandsteinplatte von 90 cm Höhe und 1·46 m Breite, nach unten verjüngt und hier abgebrochen. Wir finden da eine Kombination von Ornament und figürlicher Darstellung an demselben Denkmal, wie an den mykenischen Grabstelen, aber nicht wie dort auf einer Fläche, da die Figuren vorne, das Ornament rückwärts und seitwärts an der Platte in vertiefter linearer Zeichnung angebracht sind.

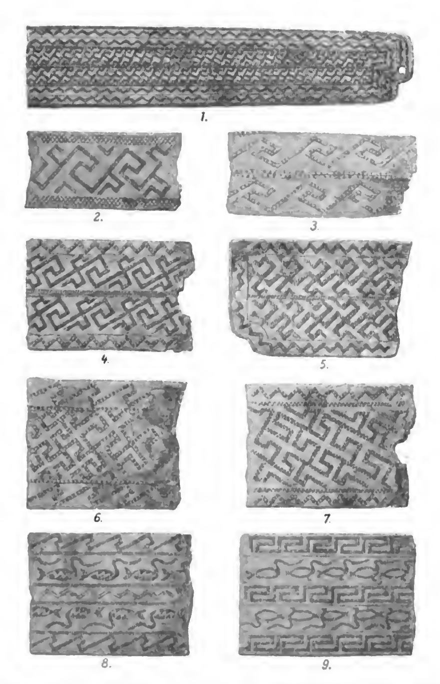
Die figürlichen Zeichnungen der Vorderseite (hier S. 461, Fig. 1) beschreibt Undset, von dem großen Segelschiff oberhalb der Mitte ausgehend, mit folgenden Worten: „Der Kiel läuft vorne wie ein Stachel aus; der Vordersteven ist hoch emporragend, nach vorne gebeugt wie ein Vogelhals und endet scheinbar als ein Kopf mit Hörnern; der Hintersteven ist nicht mehr deutlich; das Steuerruder ist aber hier bestimmt wahrnehmbar. Mitten im Schiff steht der Mast mit einem großen viereckigen, quadratisch eingeteilten Segel; Taue laufen vom obersten Rande des Segels nach beiden Steven. Im Schiffe sehen wir 15 Mann, alle in derselben Stellung, wie sitzend, mit vorgestreckten Armen rudernd dargestellt; nur in der Mitte deuten schräge Striche vier Ruder an. In der Mitte am Mast hat man wahrscheinlich auch eine stehende Figur zu erkennen, die mit dem Segel beschäftigt ist. Unter dem Schiff sind fünf Fische gezeichnet. Unterhalb des großen Schiffes sehen wir zwei kleinere Schiffe, offenbar im Kampf; sie liegen gegeneinander an, so daß die Vordersteven sich kreuzen. Die Form ist im ganzen wie die des großen Schiffes, nur daß diese kleineren ohne Mast und Segel sind. Das Steuerruder ist nur bei dem linken angegeben... an beiden Schiffen scheinen vier schräge Striche an der Schiffsseite Ruder anzudeuten, wie an dem großen Schiffe oben. In diesen Schiffen stehen kämpfende Personen: in dem links drei (und hinter diesen vielleicht noch am Ruder eine sitzende Figur), in dem größeren Schiffe rechts fünf Personen; alle schwingen Schwerter; ob die runde Form, die den Körpern gegeben, dadurch zu erklären ist, daß die Männer schildtragend aufzufassen sind, scheint nicht ganz klar. Links sind unter diesen Schiffen sechs Fische. Rechts sieht man vier schreitende menschliche Figuren, die etwas tragen; diese sind umgekehrt gezeichnet, so daß sie die Füße gegen den Schiffskiel wenden; ihre Köpfe fehlen, indem der Stein gerade hier abgebrochen ist."

„Oberhalb, vorne und hinten vom großen Schiff sind mehrere zum Teil unklare Darstellungen. Rechts oben stehen zwei Menschenpaare: die einen wenden sich gegeneinander, die anderen folgen einander nach; in beiden Paaren sind die zwei Figuren durch eine kurze Linie verbunden. Links vom großen Schiff sehen wir drei Menschen, die mit etwas beschäftigt sind, was als eine große viereckige Fläche, innen mit parallelen Zickzacklinien angefüllt, gezeichnet ist; das soll vielleicht ein Netz darstellen und somit eine Fischereiszene. Weiter oben eine rätselhafte Figur: von einem Mittelstück, das oben in drei kleine Zungen ausläuft, gehen unten zwei lange gebogene Arme aus. Zu oberst erkennt man ein Tier, auf dem Rücken liegend, zwei Menschen stehen oberhalb; links davon sind zwei kleine Tiere, das eine mit einem langen Schwanz; vielleicht Jagdszenen? — Alles ist nur in Umrißzeichnung dargestellt und, wie man sieht, ganz roh. Die Verwitterung des Sandsteins hat viele Linien verundeutlicht, so daß mehrere Einzelheiten nicht mehr klar zu erkennen sind."

---

[48]) Zeitschr. f. Ethnol. XV, 1883, S. 209, Taf. V.

[49]) Mon. ant. Acc. Linc. V, Sp. 171 f., Fig. 25 (unteres Fragment mit mehrreihigem Spiralgeschlinge und Fischgrätenornament, in den Ecken Radfiguren); Sp. 177 f., Fig. 28 (oberes viertelkreisförmiges Fragment mit Zickzack- und Spiraleinfassung, einer großen Radfigur und zwei Halbzeilen einer Inschrift); Sp. 179—182, Fig. 29 f. (ganzer Grabstein).



Bruchstücke von Gürtelblechen aus den Brandflachgräbern an den Pizzughi-Hügeln bei Parenzo in Istrien ($^3/_4$).

Nach A. Amoroso.

(Die Ornamente zeigen vollkommene Übereinstimmung mit den Verzierungen der Tongefäße S. 465.)

„Die ganze Rückseite ist mit Spiralornamenten gefüllt, in eigentümlicher Verschlingung, so daß in jedem Spiralknoten Linien aus zwei Spiralen zusammenlaufen und davor wieder in zwei andere Spiralen übergehen; echte, wirklich aufgerollte Spiralen kommen eigentlich nur an beiden Enden der obersten Reihe vor; die anderen sind nur spiralartig ineinander gehakte Doppellinien, je zwei und zwei. Diese Seite des Steines hat von der Verwitterung sehr gelitten, namentlich an den Rändern; nur am obersten Rande ist ein grätenförmiges Ornament sichtbar, das gewiß diese ganze Seitenfläche einrahmte. An den Schmalseiten laufen ähnliche Ornamente; zwei Reihen spiralartiger Doppellinien, durch eine in der Mitte hervortretende Kante getrennt."

Die zweite von Undset, l. c., Fig. 4[50]) mitgeteilte Grabstele ist etwas kleiner, 10 cm dick, 75 cm hoch, oben 96, unten 82 cm breit, aus gleichem Material und von der gleichen Form wie die erstere, unten ebenfalls abgebrochen oder wahrscheinlich vielmehr bloß durch Abwitterung verkürzt, so daß nicht viel fehlen dürfte. Hier sind nur eine Hauptfläche und die beiden Schmalseiten mit Spiralreihen dekoriert, Figürliches fehlt. „In der Mitte ist ein viereckiger Raum mit drei schrägen Spirallinien ausgefüllt, durch Reihen von kleinen schrägen Strichen getrennt; die zwei leeren Eckräume sind mit Spiralschlingen ausgefüllt, die ganz an die Form der sogenannten brillenförmigen Bronzespiralschlingen unserer prähistorischen Funde erinnern. Außerhalb dieser Mittelpartie laufen parallel mit den Kanten zwei Spiralreihen. Alle diese drei Abteilungen der Fläche sind durch dasselbe grätenförmige Strichornament eingerahmt, was wir auch an der Rückseite der ersten Stele bemerkt haben. Die Schmalseiten sind mit einer einfachen Spiralreihe dekoriert. Die Rückseite dieses Steines ist ganz ohne Dekoration."

Die erst von Brizio[51]) publizierte dritte Grabstele von Novilara (64 cm hoch, oben 45, unten 41 cm breit) zeigt auf der Vorderseite eine Inschrift in zwölf Zeilen;[52]) darüber drei Zeichen: in der Mitte ein großes Rad, links ein vertikal schraffiertes Dreieck, rechts ein Kreuz; umher läuft eine vor der Ausführung der Inschrift eingegrabene Spiralreihe, an der Basis ersetzt durch ein Fischgrätenmuster, dann außen an drei Seiten eine Zickzacklinie. Auf der Rückseite des Steines (S. 461, Fig. 2) befinden sich zwei Zonen figürlicher Darstellungen: eine Gruppe speerbewaffneter, vielleicht im Kampfe begriffener Männer, unter welchen hingestreckte Tote und eine Schlange zu sehen sind, ferner eine symmetrisch komponierte Gruppe von zwei Männern mit Speeren, welche sich nach rechts und links gegen je ein anspringendes wildes Tier, wie es scheint Bären, wenden.

Die gegenständliche und stilistische Ähnlichkeit der Figurenseite des großen Steines mit den nordischen „Hälleristningern" (vgl. oben S. 234—242, besonders S. 237, Fig. 1) ist sehr auffallend. Hier wie dort finden sich Schiffskämpfe hochgeschnäbelter Fahrzeuge, daneben Menschen- und Tierfiguren in unklaren piktographischen Gruppen in den freien Raum hineingezeichnet. Die waffenschwingenden Männer auf dem unteren Schiffspaar des Steines von Novilara haben nur je einen Arm, weil sie nur einen brauchen, ganz wie die Bewaffneten auf einem Schiffe von Bohuslän.[53]) Sie halten die Waffen (Schwerter) zum Angriff ebenso schräg empor wie der Anführer mit dem gehörnten Helm auf jenem Felsenschiff. Ihr unförmlicher Körper gleicht dem der Bemannung eines Felsenschiffes von Backa, Bohuslän.[54]) Die umgekehrten Männchen unter dem einen Schiff bedeuten vielleicht Tote. Undset irrt sehr, wenn er die Grabstelen von Novilara für Werke eingedrungener Orientalen hält. Zur Zeit dieser Denkmäler kamen nach seiner Meinung (l. c., S. 215) dreiste Seefahrer tief ins Adriati-

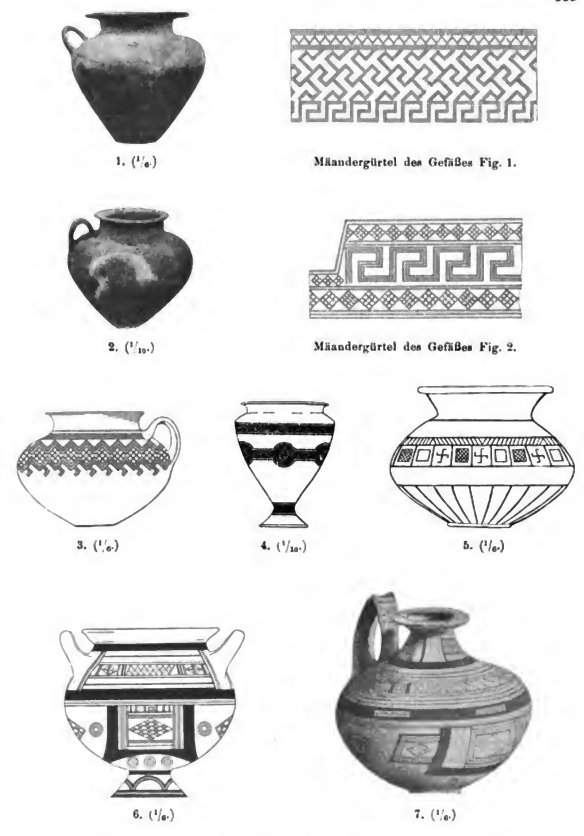
[50]) Brizio, l. c., Sp. 91—94. Fig. 2, 2 a.

[51]) Mont. ant. Acc. Linc. V, 1895, Sp. 179—182, Fig. 29, 30.

[52]) Diese Inschrift sowie ein epigraphisches Fragment desselben Fundortes behandelte E. Lattes (Di due nuove iscrizioni preromane trovate presso Pesaro), der in beiden Verwandtschaft mit etruskischer Sprache und Schrift zu finden glaubte. Diesem Schlusse wird jedoch von anderer Seite mit Entschiedenheit widersprochen und die ethnische Zugehörigkeit dieser Inschriften als noch völlig unaufgeklärt betrachtet.

[53]) Montelius, Les temps préhist., S. 106, Fig. 145. (Oben S. 237, Fig. 3.)

[54]) L. c., S. 106, Fig. 146 u. S. 112, Fig. 154.



1. (1/6.)

Mäandergürtel des Gefäßes Fig. 1.

2. (1/10.)

Mäandergürtel des Gefäßes Fig. 2.

3. (1/6.)

4. (1/10.)

5. (1/6.)

6. (1/6.)

7. (1/6.)

Tongefäße aus der Nekropole von Nesactium in Istrien.

(1.—3. heimische Arbeit, 4. Einfuhr aus Venezien, 5.—7. aus Apulien.)

sche Meer; „an der Küste bei Pesaro haben sie uns reich dekorierte Grabstelen hinterlassen mit Sprialschlingen im mykenischen Stil, mit Figuren, die ihre Schiffe darstellen, Szenen von Kampf und vielleicht aus ihrem Leben an dem fremden Ufer, von Fischerei und Jagd". P. Orsi[55]) sieht in der großen Grabstele ein Zeugnis der Schiffskämpfe, welche die Picenter von Novilara mit fremden, zur See an diese Küsten vorgedrungenen Völkerschaften ausgefochten haben. Er denkt dabei an die Phöniker und Griechen, mit welchen die Eingeborenen in einem hie und da durch Feindseligkeiten unterbrochenen friedlichen Handelsverkehr gestanden hätten. Vielleicht ist noch eher an räuberische Überfälle der Bewohner des illyrischen Gegengestades zu denken, zu welchen ein dauernd feindseliges Verhältnis angenommen werden darf. Ganz unabhängig von östlichen Einflüssen ist diese Kunst aber doch nicht gewesen.

Einige Details der Stele: Schiffssporen, Segel, Fische, lassen sich von assyrischen Reliefs, welche wahrscheinlich phönikische Schiffe darstellen, belegen.[56]) Von Griechen oder Phönikern importierte getriebene Metallarbeiten mögen die Vorbilder gewesen sein, nach welchen die Picenter um Pesaro ihre Grabstelen schmückten. Ihr Barbarentum trägt die Schuld, daß sie dabei in den Stil und Charakter der nordischen Felsenzeichnungen verfielen. Immerhin ist es eine beachtenswerte Tatsache, daß diese Barbaren zu einer Zeit, als die Griechen noch kaum wieder in den Besitz skulpierter Grabstelen gekommen waren, solche Denkmäler anfertigten.[57]) Das ist originell und erinnert an eine Reihe früher betrachteter Monumente der europäischen Stein- und Bronzezeit. (Oben S. 206—242.)

3. Venetische Gruppe.

Nordostitalisch ist die venetische oder Este-Gruppe, hauptsächlich bekannt aus mehreren Nekropolen der Umgebung von Este und anderen Punkten Veneziens, Istriens usw. Von ähnlichen Anfängen ausgehend wie die bolognesische und andere italische Gruppen, zeigt sie später einen abweichenden Verlauf der Entwicklung und deutliche Zusammenhänge mit nördlichen und östlichen Nachbargebieten, mit den südlichen Ostalpen, mit Istrien und dem äußersten Nordwesten der Balkanhalbinsel.

In den Arbeiten der ersten Periode[58]) herrscht noch ein Stil ähnlich dem der Benaccigräber bei Bologna und der ältesten tombe a pozzo Mittelitaliens. Die „zweite Periode"[59]) entspricht der Gräberstufe Arnoaldi I bei Bologna. Neben streng geometrisch mit Zonen von Mäandern und anderen Mustern verzierten Bronzen und Tongefäßen[60]) finden sich mykenisierende Metallarbeiten, wie die Gürtelplatte Not. d. Scavi, l. c., Fig. 23 (Montelius, l. c., Taf. LII f., Fig. 1), deren breiteres Mittelfeld mit einem Spiralmuster gleich dem des größten Grabsteines von Novilara verziert ist, während in den verschmälerten Enden Rosetten mit je zwei Paaren davon ausgehender Vogelprotomen gezeichnet sind. Mit den sehr

55) Zentralbl. für Anthr. I, 1896, S. 101.

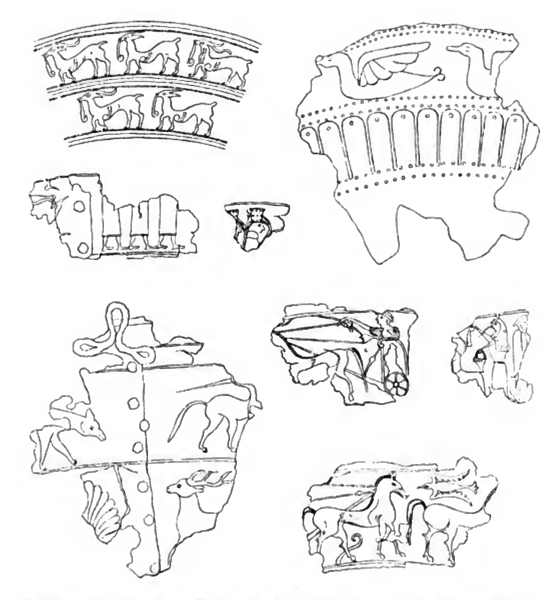
56) Perrot-Chipiez, III, S. 34, Fig. 8, 9.

57) Ein Zeugnis primitiver Rundplastik aus derselben Gegend gibt uns der Kopf einer großen Kalksteinstatue von der Küste bei Numana (jetzt Mus. Ancona, Mon. ant. Acc. Linc. V, 1895, S. 217 f., Fig. 48 f.). Der Kopf ist völlig haar- und bartlos und mit einem hemisphärischen Helm bedeckt, dessen Bord ein Mäander ziert, während das Sturmband mit Pünktchen dekoriert ist. Entsprechend dieser peinlichen Ausführung geometrischer Nebendinge ist das Gesicht roh schematisch, die Augen zwei nahe beisammen stehende Doppelkreise, der Mund ein schmaler Spalt. Das Ganze ist etwa so, wie wir die Ausführung eines Menschenkopfes in Gestalt einer emaillierten Glasperle erwarten dürften.

58) Not. d. Scavi 1882, Taf. III. Montelius, Civ. prim. en Italie I, B, Taf. L.

59) Not. d. Scavi 1882, Taf. IV. Montelius, l. c., Taf. LI—LIII.

60) Vgl. z. B. die Kahnfibel, Not. d. Scavi 1882, Taf. IV, Fig. 26; das Eimergefäß, l. c., Fig. 1.



Bruchstücke verzierter Bronzeeimer aus der Nekropole von Nesactium in Istrien.

häufig zur Tongefäßverzierung verwendeten Reihen von Bronzeknöpfchen werden ebensowohl strenggeometrische Muster im Arnoaldistile[61]) als einzelne Spiralreihen[62]) gebildet.[63]) Beliebt sind Reihen laufender vierfüßiger Tiere (Pferde mit kammförmiger Mähne), stets mit dem Minimum von Linien dargestellt; die Linien sind eingeritzt, en relief aufgetragen oder bloß punktiert.[64]) Die „dritte Periode"[65]) entspricht der Certosastufe bei Bologna und ist ausgezeichnet durch zahlreiche figurale Bronzearbeiten orientalisierenden Stils (Eimer, Eimerdeckel, Gürtelbleche, Dolchscheiden, vgl. die Fragmente S. 471). Von diesen wird später, im dritten Abschnitte dieses Teiles, als von szenischen Darstellungen der toreutischen Kunst,

---

[61]) Montelius, l. c., Taf. LII, Fig. 13 u. 15.

[62]) L. c., Fig. 4 u. 12.

[63]) Beides an einem Gefäß der dritten Stufe, l. c., Taf. LVIII, Fig. 7.

[64]) L. c., Fig. 10, 11 a, 11 b, 14.

[65]) Not. d. Scavi, l. c., Taf. V—VII; Montelius, l. c., Taf. LIV—LIX.

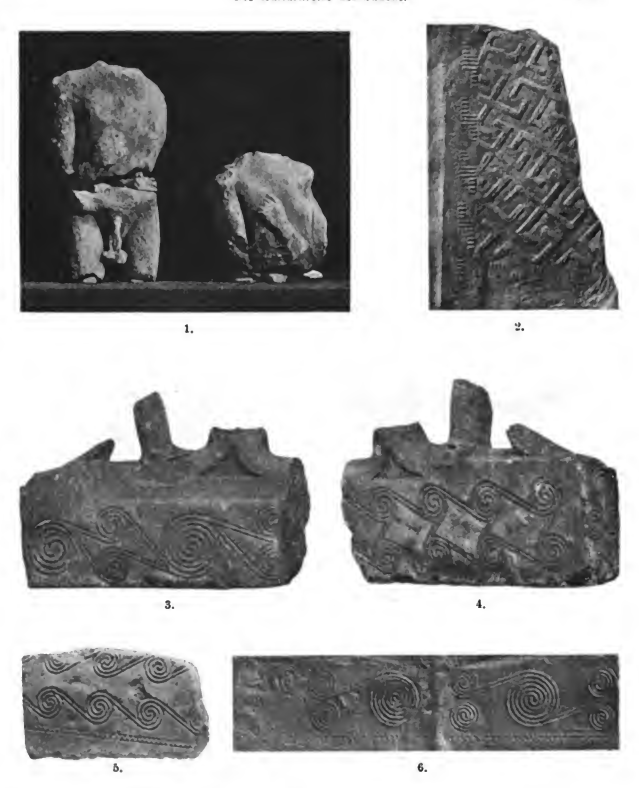
noch besonders zu reden sein. Ihren Einfluß auf die gleichzeitige Keramik zeigen die S. 463 abgebildeten venetischen Tongefäße.

Die Einflüsse der Kulturgruppe von Este erstrecken sich in Oberitalien nach Süden und Westen, am weitesten im Binnen- und Alpenland nach Norden sowie über die Adria hinweg auf Istrien und das dinarische Berggebiet. Die Bastardform der venetischen Toreutik war die höchste Leistung, zu der sich das unklassische Europa bis um 500 v. Chr. emporschwang. Die künstlerische Anlage der illyrischen Bevölkerung an der mittleren und oberen Adria äußert sich auch in einigen Denkmälern Istriens, jener kleinen Halbinsel, die schon dem Gegengestade Ostitaliens angehört. Vom achten bis zum vierten Jahrhundert war sie eine Provinz der venetischen Gruppe mit besonderem lokalen Charakter, wie ihn die Gräberfelder an den Pizzughi-Hügeln bei Parenzo (s. die Abb. S. 465 und 467), von Vermo bei Pisino, von Pola und Nesactium (vgl. S. 469 und 471) bezeugen. An der Westseite des Hügels, der später die illyrisch-römische Stadt Nesactium trug, zirka 11 km südöstlich von Pola, näher der Ost- als der Westküste der Halbinsel, fanden sich in und zwischen Gräbern einer junghallstättischen Nekropole sowie in deren Umfassungsmauer Steinskulpturen einer älteren Kulturschichte, ursprünglich Teile eines bildgeschmückten Heiligtums, dessen Trümmer bei der Anlage jüngerer Gräber Verwendung fanden.[66]) Auf zahlreichen Steinplatten befinden sich korrekt eingehauene Spiralreihen (S. 473, Fig. 3—6), deren größere Voluten mit Paaren kleinerer abwechseln, oder übereinander laufende Reihen, die im Gegensinne oder gleichsinnig gezogen und durch querlaufende Tangenten untereinander verbunden sind. Als Flächenmuster erscheint auch ein dem schrägen Mäander verwandtes Ornament aus ineinander gehakten, schiefgestellten Hakenkreuzen (S. 473, Fig. 2), als Einfassung spiralverzierter Flächen sehr häufig ein schmales Dreiecksband, sonst auch Reihen senkrecht gestreifter, stufenförmiger Figuren, die wieder etwas vom Mäander an sich haben. Diese Muster sind der älteren, zum Teil sogar der ältesten Kunst zu beiden Seiten der oberen Adria nicht fremd. Sie reichen dort aus der jüngeren Steinzeit (Butmir und andere Fundorte) bis ans Ende der Hallstattzeit herab. Nur die Ausführung in Stein ist ohne Beispiel oder wenigstens höchst selten in diesem Gebiet; die skulpierten Grabsteinplatten von Novilara bei Pesaro kommen als Parallelen allein in Betracht, wenn man auch zugeben muß, daß das Vorkommen von ornamentaler und figuraler Steinskulptur überhaupt ein auszeichnendes Merkmal des oberadriatischen Kulturkreises gegenüber allen anderen barbarischen Gruppen der ersten Eisenzeit begründet.

Noch merkwürdiger sind die figuralen Skulpturen. Sie sind vollrund, reliefartig oder hochreliefartig. An der nicht ganz erhaltenen Stirnseite eines 2·18 m langen, beiderseits roh behauenen Steinblockes (S. 474, Fig. 1)

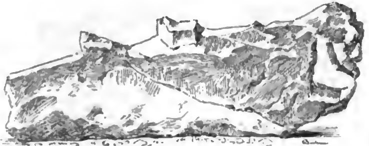
---

[66]) Nesazio-Pola, Atti e Mem. della Società Istriana di Archeologia e Storia patria XXII, Parenzo 1905. (Darin A. Puschi, La necropoli preromana di Nesazio, p. 3—302.) — M. Hoernes, Die prähistorische Nekropole von Nesactium, JZK. III, 1, 1905, 325 ff.



Statuenfragmente und skulpierte Steinplatten eines Heiligtumes bei Nesactium in Istrien.

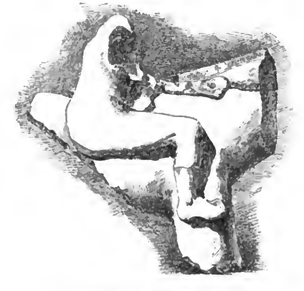
(Die Torsi männlicher Rundfiguren links oben erinnern an die griechischen „Apollostatuen" und sind kaum älter als 600 v. Chr. Die Ornamente der Steinplatten sind altertümlicher, brauchen aber deshalb nicht älter zu sein.)



1. Steinblock (Seitenansicht, 1/22).



2. Steinblock (Vorderansicht, 1/9).



3. Ithyphallischer Reiter (Stein, 1/10).



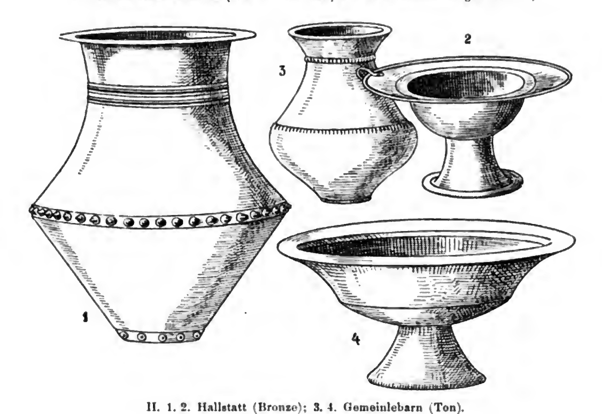
4. Reiterfigur aus „ägyptischem Porzellan“ (5/4).

Skulpturen aus einem Heiligtum bei Nesactium in Istrien.

sieht man den Torso einer in 2/3 Lebensgröße dargestellten nackten Frau, welche, sitzend oder gekauert, mit der von Ringen geschmückten Rechten ein Kind an der Brust hält und, wie es scheint, im Begriff ist, einem zweiten das Leben zu geben, wobei sie die Linke zu Hilfe nimmt: eine unförmliche, aber sehr deutliche Verkörperung eines zugleich gebärenden und ernährenden Wesens (oben Fig. 2). Gleichen Stils ist der 85 cm hohe Torso einer nackten ithyphallischen Reiterfigur (oben Fig. 3). Bei der großen Ähnlichkeit dieser Skulptur mit einem Reiterfigürchen (oben Fig. 4) aus „ägyptischem Porzellan“, welches in einer steinernen Urne im reichsten Grabe der Nekropole gefunden ist, möchte man vermuten, daß auch der letztere kleine Gegenstand nicht aus der Zeit dieses Grabes, sondern aus der des steinernen Reitertorsos stammt. Möglich, daß man beim Ausheben des Grabes in der Erde auf dieses immerhin seltene und kostbare Stück gestoßen ist und es gleich



I. Verschiedene Fundorte (1. 3. 5. 7. Bronze; 2. 4. 6. 8. Nachbildungen in Ton).



II. 1. 2. Hallstatt (Bronze); 3. 4. Gemeinlebarn (Ton).

Bronzegefäße und Nachbildungen solcher in Ton.

mit zur Ausstattung des Toten verwendet hat.[67]) Es fanden sich ferner die Reste zweier nackter ithyphallischer Mannesgestalten von zirka 135 cm Höhe, welche in symmetrisch entsprechender Weise je eine Hand an die Brust legen und also wahrscheinlich Gegenstücke, wohl von demselben Bau, der die anderen Figuren trug, darstellen (S. 473, Fig. 1). Sonstige figurale Fragmente sind von geringer Bedeutung (Beine mehrerer Relieffiguren).

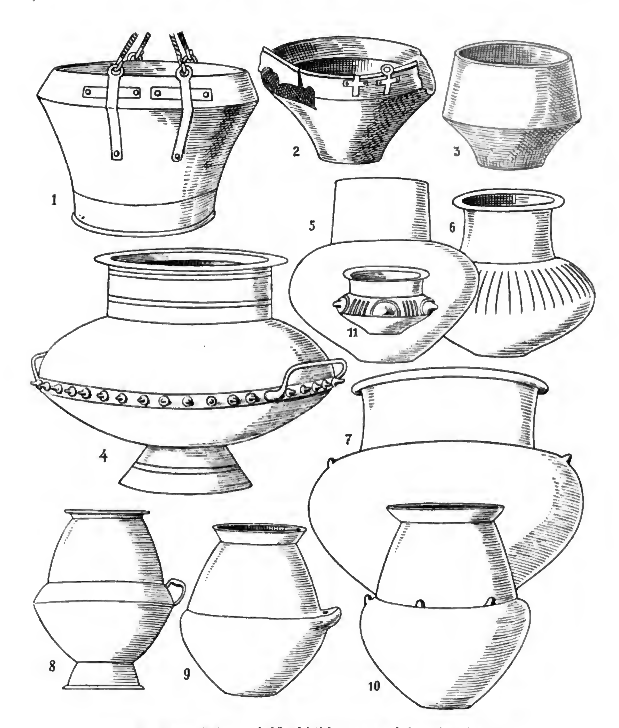
Eine sichere Vorstellung von dem Bau, der an dieser Stelle errichtet war, ehe die Zerstörung und die Anlage eines Brandflachgräberfeldes vor sich ging, ist aus den skulpierten Steinen nicht zu gewinnen. Es sind aber Elemente eines religiösen Bilderkreises, die uns in der ersten Eisenzeit der östlichen Mittelmeerländer nicht selten begegnen, zuweilen auch in Vereinigung, wie hier. Ich verweise auf die oben S. 60, Fig. 5 und 6 abgebildeten Frauenstatuetten aus dem Peloponnes und Ägypten, auf das Zusammenvorkommen der nackten Frauengestalt mit männlichen Reiter- und ithyphallischen Standfiguren auf dem Plattenwagen von Strettweg, auf die dioskurenartigen Männerpaare von Torre di Mordillo (S. 451, Fig. 9 und 10), welche, der eine die Rechte, der andere die Linke auf den Körper halten, wie die beiden Steinfiguren von Nesactium. Es ist also wohl möglich, daß hier einem uralten Göttervereine ein Heiligtum errichtet war und mythische Wesen, die wir mit verschiedenen Namen benennen können, ohne die hier zutreffenden zu wissen, teils als Herrscher, teils als Diener im Reiche der Lebendigen und der Toten verehrt wurden.

II. Der hallstättische Kulturkreis.

Die Entwicklung Italiens hat so deutliche Parallelen im nördlichen Hinterlande, daß man nicht zweifeln kann, wohin das Antlitz Mitteleuropas in der ersten Eisenzeit gewendet war. Der Ländergürtel zwischen dem dinarischen Bergland und dem französischen Mittelgebirge, erfüllt von den Alpen und vom deutschen Mittelgebirge, bewässert vom Rhein und Rhône, vom Ober- und Mittellauf der Donau, der Elbe und der Oder, bildete zu allen Zeiten eine Kultureinheit. Er scheidet das südliche vom nördlichen, das östliche vom westlichen Europa. Seehandel und Seeverkehr spielen da keine Rolle; dagegen diente er stets dem Landverkehr nach allen Richtungen, in denen sich dieser bewegte.

In der Bronzezeit kommt fast nur der Osten dieser Zone, das Hinterland der Balkanhalbinsel durch künstlerische Leistungen in Betracht. In der ersten Eisenzeit gewann Italien erhöhte Bedeutung für den Norden, und dadurch wurden die Alpenländer zum erstenmal von Bedeutung für die Ent-

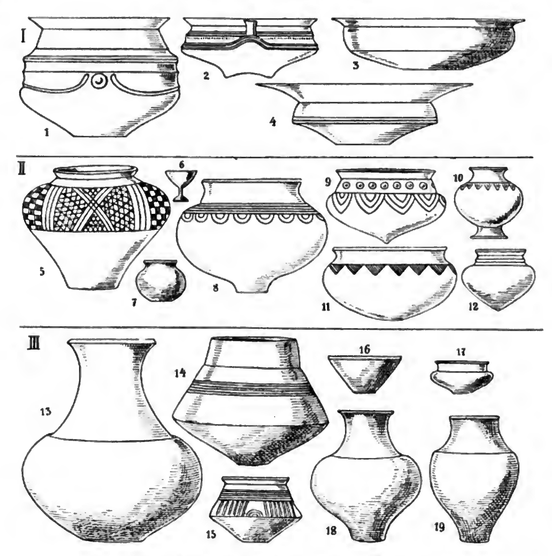
[67]) Stilistisch ähnlich sind ein aus Hirschhorn geschnitztes Reiterfigürchen aus Watsch, Deschmann-Hochstetter, Ansiedl. und Begräbnisst. in Krain, S. 13, Fig. 9, und ein aus Bronze gegossenes aus dem τέμενος von Mechel in Südtirol, Arch. Trent. VII. (1888) VI, 13. Alle vier Stücke haben unter anderem das gemein, daß unberechtigt viel vom menschlichen Körper reliefartig an der Seite der Pferdeleiber erscheint.



Bronzegefäße und Nachbildungen solcher in Ton.

(1, 2, 4, 8 Bronze; 3, 5—7, 9—11 Ton.)

1. Bologna-Benacci II; 2. Neilungen, Altmark; 3. Wokowitz bei Prag; 4. Hallstatt; 5., 6. Gemeinlebarn; 7. Paudorf, Niederösterreich; 8., 9. Etrurien; 10. Hadersdorf am Kamp, Niederösterreich; 11. Norddeutschland.



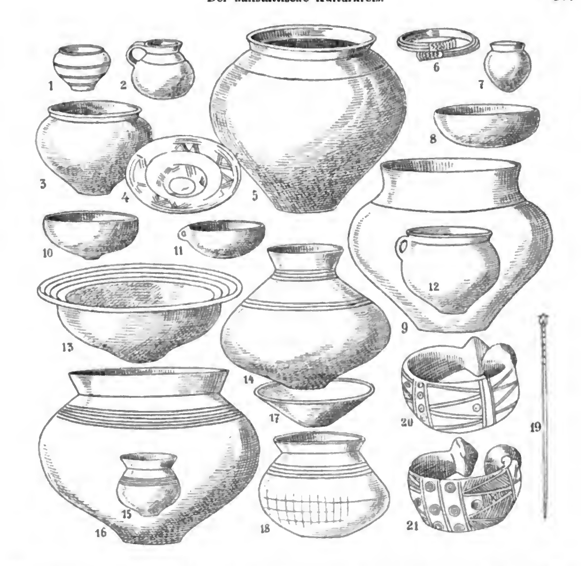
Rheinländische Keramik nach C. Könen.

I. Ältere Hallstattzeit; II. Jüngere Hallstattzeit; III Ältere La Tène-Periode.

(Wechsel von der scharfen, eckigen Profilgebung im I. Zeitraum zur weichen, rundlichen im II. und Mischung beider im III. Zeitraum.)

wicklung Europas. Sie sind von besonderem Reichtum an Funden der ersten Eisenzeit.

Die Anfänge dieser Verschiebung nach Westen künden sich schon im zweiten Jahrtausend an. In den Depot- und Gräberfunden der älteren Bronzezeit Süddeutschlands erscheint dieses Gebiet vorwiegend östlichen Einflüssen zugänglich. In der mittleren Bronzezeit wird jener Zusammenhang schwächer und man erkennt die konkurrierende Wirkung südlicher Handelswege, die in der jüngeren und jüngsten Bronzezeit vollends die Oberhand gewannen. Der italisch-mitteleuropäische Landhandel, der in seiner Fortsetzung über die nördlichen Meerengen nach den dänischen Inseln und nach Südschweden gelangte, behauptete seine Vorherrschaft in der ersten Eisenzeit. Die Hauptmasse der von ihm in Bewegung gesetzten Waren und der durch Import ins Leben gerufenen Formen findet sich in den Zwischengebieten Mitteleuropas. Nach den Inseln und den Halbinseln des Nordens gelangte nur wenig fremde



Tongefäße (und Bronzeschmuck) aus westdeutschen Grabhügeln der älteren Hallstattzeit. (Rundliche Profilierung der ersten Eisenzeit.)

Nach E. Wagner und K. Schumacher.

(1—5 Gomadingen, 6—9 Koberstadt bei Langen, 10—19 Gündlingen, 20—21 Ihringen oder Gündlingen.)

Einfuhrware. Die fremden Produkte stammen in Norden meist aus mitteleuropäischen, in Mitteleuropa aus italischen Werkstätten, nur ganz weniges der späteren Hallstattzeit aus Griechenland. Erst nach 500 v. Chr. wirkte griechischer Einfluß auf dem Umweg über Etrurien stärker auf Mitteleuropa.

Der hallstättische Kulturkreis besteht aus mehreren, von Süd nach Nord aufeinanderfolgenden Gürteln: einem südöstlichen oder adriatisch-alpinen (im dinarischen Bergland und den südlichen Ostalpen), einem mittleren oder danubisch-rheinischen und einem nordöstlichen im Elbe-Odergebiet. In diesen drei Zonen sind die importierten Waren natürlich weniger verschieden als die Erzeugnisse der einheimischen Arbeit, namentlich die der Keramik.

Diese sind daher voranzustellen. Es gab viel mehr Töpfereien als Werkstätten von Metallarbeitern und daher fast keinen Handel mit Tongefäßen.[68])

1. Die Keramik.

1. Die südöstliche Gruppe enthält die meisten Fundorte importierter italischer Bronzegefäße, und die Keramik zeigt am deutlichsten die Nachahmung getriebener und gravierter Metallarbeit.

Davon nur einige Beispiele. Schon in den älteren Gräbern von Santa Lucia am Isonzo[69]) sind fast alle Tongefäße (bronzene kommen noch nicht vor) in Nachahmung von Metallvasen geformt. Es sind konische Eimer, sphärische Töpfe und Schalen mit hohem Fuß, dann gewöhnliche Töpfe einfachster Form mit oder ohne Henkel und kleine Henkelschälchen. Die ziemlich seltenen Ornamente sind punktiert. An Eimern finden sich einzelne Mäander auf der Schulter, an sphärischen Gefäßen die in Este und Santa Lucia sehr beliebten fußförmigen Mäanderhaken, von Horizontalbändern herabhängend, wie sie schon in der Bronzezeit Attikas (Aphidna) vorkommen. Sehr beliebt ist die Nachahmung getriebener Metallbuckel durch eingedrückte Bronzenägelchen. In dieser Technik wird auch Figürliches dargestellt, z. B. ein Mann zwischen zwei Pferden. In der jüngeren Gräberstufe von Santa Lucia (zirka 600—400 v. Chr.) finden sich zahlreiche Bronzegefäße, meist Eimer und gerippte Zisten; doch ist die Mehrzahl derselben klein und nicht so stattlich wie die Exemplare aus italischen Fundorten. Die Tongefäße gleichen völlig denen der älteren Zeit, nur stehen sie noch mehr unter dem Einfluß der Toreutik. Häufiger ist die Verzierung mit horizontalen Reliefstäben, zwischen denen oft rote und schwarze Bänder abwechseln. Beliebt ist die gitterförmige Füllung solcher Zonen. Auch Buckelschalen mit Tierkopfansätzen an den hohen bandförmigen Henkeln kommen vor sowie Schälchen und andere Gefäße mit der altherkömmlichen Bronzenagelverzierung. Importiert sind gelbe unteritalische Oinochoen mit kleeblattförmiger Mündung und bemalte griechische Henkelschalen.[70]) Diese fremden Formen blieben jedoch ohne Einfluß auf die einheimische Keramik, welche sich vollständig an die stärker verbreiteten Metallwaren anschloß.

Die Keramik von Santa Lucia und anderen Fundorten im görzischen Küstenland hat noch ganz venetischen Charakter, während im östlich benachbarten Krain die Tongefäße venetischen Stils in der Minderzahl sind. Aber auch dort ist die geometrische Verzierung äußerst unbedeutend; viel häufiger sind Warzen, Buckel, Tierkopfansätze, hängende Halbkreisfurchen um Buckel und eierstabförmig gebuckelte Wandungen, also metallnachahmende Zierformen. Die Grabhügel von St. Margarethen sind besonders reich an bronzenachahmenden Tongefäßen, bauchigen Vasen auf hohlem Fuß mit vorspringenden Tierköpfen auf dem Scheitel des hohen Henkels. Doch spielt die Nachbildung von Bronzegefäßen in Ton auch früher und später, sowie in anderen Gebieten des Nordens keine ganz geringe Rolle (vgl. die Abbildungen S. 475 und 477).

Es hängt wohl mit dem Bronzestil der Tongefäße zusammen, daß die Gefäßmalerei in der südlichen Hallstattzone eine geringere Rolle spielt als in

---

[68]) Nur vereinzelt finden sich in süddeutschen Grabhügeln protokorinthische Vasen des siebenten bis sechsten und rotfigurige des fünften bis vierten Jahrhunderts, in Krain, Bosnien, Istrien und im Görzischen jonische und apulische Schalen, Kannen und Amphoren (vgl. S. 469, Fig. 5—7), in Bosnien griechische Skyphoi. Noch seltener, als bemalte Drehscheibengefäße des Südens, sind importierte Glasgefäße.

[69]) M. Hoernes, Untersuchungen über den Hallstätter Kulturkreis I. Zur Chronologie der Gräber von Santa Lucia am Isonzo im Küstenland. Mit 4 Tafeln. Archiv für Anthr. XXIII, S. 582.

[70]) Nach Furtwängler kleinasiatisch-jonische Arbeit aus dem sechsten Jahrhundert v. Chr.



Schwarze Malerei auf rotem Grunde vom Hals und Bauch einer hallstättischen Urne aus Gemeinlebarn in Niederösterreich (1/4).

Geometrischer Stil der ersten Eisenzeit an der oberen Donau.

der mittleren, ja sogar in der nördlichen. Man begnügte sich mit gleichmäßiger roter oder schwarzer Färbung der feineren Gefäße oder malte auf rotem Grund einfache schwarze Umlaufbänder, Gitter, Zickzacklinien, Mäander, nicht aber mehrere Muster oder gar eine Musterkarte linearer Motive wie auf einzelnen Prunkgefäßen der mittleren Zone. Die metallnachahmende Verzierung mit eingedrückten Bronzeschüppchen ist älter als die Schwarzmalerei auf rotem Grunde.

2. Die mittlere (danubisch-rheinische) Gruppe zerfällt in zwei Untergruppen: eine östliche (danubische) und eine westliche (Rhein-Rhônegruppe). Die erste umfaßt die nördlichen Ostalpen, das Donauland und den Süden der Sudetenländer, die zweite das südliche und westliche Deutschland, die Nordschweiz und Ostfrankreich.

Während in der südlichen Zone monochrome, meist schwarze oder rote Gefäße mit spärlicher Anwendung geometrischer Dekoration und einer gewissen Vorliebe für das Buckelornament vorherrschen, finden sich in der mittleren Zone großenteils andere Formen und Verzierungen. Sehr beliebt sind die Typen der großen bauchigen „Halsurne" mit breit umgelegtem Rande und der sphärischen „Bombenurne" mit niederem vertikalen Halsstreifen, ferner die geometrische Dekoration in einfachen oder kombinierten Mustern, endlich die Anwendung farbiger Überzüge des Gefäßkörpers. In ausgedehntem Maße wird Graphitfarbe benützt, teils zu einem Anstrich des ganzen Gefäßes, teils zum Auftragen geometrischer Ornamente auf den mattschwarzen oder roten Gefäßkörper. Besonders reichverzierte Gefäße tragen außerdem weiße Pastafüllungen in tief eingeschnittenen Ornamentfeldern. Die kombinierte, sorgfältige Anwendung dieser technischen Mittel zur künstlerischen Auszeichnung großer Prunkgefäße ist neu und eigenartig sowohl gegen die älteren Stufen der lokalen Keramik, als gegen die gleichzeitigen Erscheinungen in der südlichen Hallstattzone.

Im ganzen Gebiet herrschte langsamere, von italischen Einflüssen weniger berührte Entwicklung. In der älteren Zeit ist die Keramik schlicht und einfärbig, in der jüngeren reicher, oft prunkhaft mehrfärbig, an einigen Fundorten sogar mit plastischen oder eingeritzten Tier- und Menschenfiguren geschmückt. In der Rhein-Rhônegruppe beginnt die Vasenmalerei etwa im achten Jahrhundert und zeigt ihre höchste Blüte in der jüngeren Hallstattzeit (ca. 700—500 v. Chr.).

Die Gefäßformen sind von größerer Weichheit und Rundung als im Süden, weniger im Metallstil gehalten, sozusagen keramischer. Denn ganz allgemein sind die weichen, bauchigen Formen in der Keramik die älteren und altertümlicheren, während das Auftreten kantig profilierter Typen auf die Beeinflussung der Töpferei durch die Metallarbeit hindeutet. Solcher Einfluß zeigt sich schon im Lausitzer Typus der Bronzezeit (vgl. ob. S. 412 ff.). In Westdeutschland herrschten noch am Beginne der Hallstattzeit eckig profilierte Formen, die dem Lausitzer Typus sehr nahestehen (s. Abb. S. 419). Dann erfolgte ein ziemlich auffallender Übergang zu rundlich profilierten Gefäßformen, vielleicht unter dem Einfluß der östlichen Untergruppe dieser



1. Marz, Komitat Ödenburg, Ungarn (1/6). Nach F. Heger.



2. Langenlebarn, Niederösterreich (1/6). Nach J. Szombathy.

Sepulkrale Keramik aus hallstättischen Tumulis in Österreich-Ungarn.

Kulturzone (s. Abb. S. 478 und 479). Allein aus den Grabhügelfunden Oberbayerns und der Oberpfalz scheint hervorzugehen, daß in der jüngeren Hallstattzeit bei aller Vorliebe für abgerundete Formen wieder allerlei eckige Brechungen des Profiles sich einstellten, vielleicht infolge des auch sonst überhandnehmenden Einflusses des Südens und der Bronzetechnik.

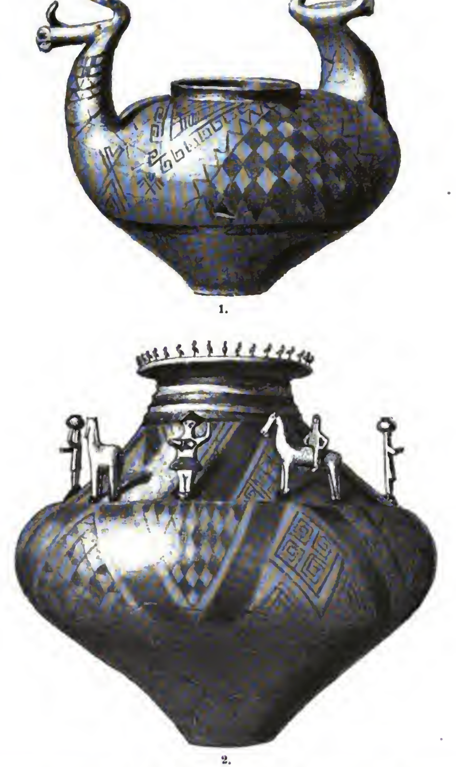
Die Gefäßmalerei der mittleren Zone ist verschieden von der Polychromie der Tongefäße der südlichen und der nördlichen Gruppe. Nur sie kombiniert Schwarz, Rot und Gelb mit weißen Einlagen in vertieften Zellen. Die Ornamente sind ausnahmslos geradlinig (Zickzack, Mäander, Schachbretter, Rhomben usw., s. Abb. S. 481) und dichtgestellt, während die Gefäßmalerei der nördlichen Gruppe Kreislinien, runde Schnörkel und eine lose, lockere Stellung der Motive bevorzugt. Diese Tonware hat S. Müller im Auge, wenn er (Urgesch. Europas, S. 129) findet, daß die polychrome Hallstattkeramik weitaus alle anderen prähistorischen Tonwaren nördlich der Alpen überragt. Ihr Verbreitungsgebiet ist im Osten geräumiger als im Westen. In der Schweiz beschränkt sie sich auf den nördlichsten Teil des Landes, im Elsaß geht sie rheinabwärts bis Hagenau. Nördlich der Linie Ulm—Stuttgart—Hagenau fehlt sie; nur vereinzelte Stücke kamen durch den Handel weiter bis in die Gegend des Odenwaldes und der Eifel.

Zur Illustration dieser Keramik mag es genügen, einige Beispiele aus der östlichen Untergruppe anzuführen und abzubilden. Sie beginnt schon mitten in den Ostalpen am linken Drauufer mit Fundorten wie Maria Rast und Frög. Auf der Wies bei Leibnitz im Sulmtal Mittelsteiermarks enthielten zahlreiche Tumuli über 200 große schwarze Urnen und viele Schalen, jene mit hohen Hälsen, diese mit hohlen Füßen, in beiden Gattungen wenig geometrisches Ornament neben viel Buckel- und Rippenverzierung, Kanneluren u. dgl.; nur wenige Urnen mit polychromer Mäanderdekoration. Ausgesprochener wird der Charakter dieser Töpferei erst in den nördlich angrenzenden Landstrichen, in Westungarn, Nieder- und Oberösterreich, Mähren, Böhmen, Oberbayern, Oberpfalz, Westdeutschland und Ostfrankreich. Aus Westungarn nahe der Leitha stammt das Gefäß S. 483, Fig. 1 mit glänzendem Graphitornament auf rotem Grunde und zwei Ansätzen in Gestalt emporgestreckter Arme mit ausgebreiteten Handflächen, einer Adorantengeste. In Grabhügeln des Tullnerfeldes nordöstlich von Wien sind die Stücke S. 483, Fig. 2 und S. 485, Fig. 1, 2 gefunden mit allen Kennzeichen einer besonders reich ausgestatteten Grabkeramik. Im Gräberfelde von Hallstatt selbst, wo man viele schöne Bronzegefäße besaß, ist die Töpferei einfacher (vgl. S. 487, Fig. 1—16). Weiter westlich sind in Tumulis der Schwäbischen Alb prachtvolle Tongefäße dieser Art ausgegraben worden.[71]

3. Nordöstliche (Elbe-Oder-) Gruppe. Im nordöstlichen Mitteleuropa folgte auf den Lausitzer Typus der ausgehenden Bronzezeit am Beginne der Eisenzeit ein neuer keramischer Typus, der meist als schlesischer bezeichnet wird und viele Züge mit der Keramik der danubisch-rheinischen Gruppe gemeinsam hat.[72]) Es ist das Gebiet der jüngeren metallarmen Urnenfelder, deren Entwicklung in Böhmen zum Platenitzer Typus

[71]) J. v. Föhr und L. Mayer, Die Hügelgräber der Schwäbischen Alb, Stuttgart 1892. Vgl. ferner: Wagner, Grabhügel und Urnenfriedhöfe in Baden, 1885 und AuhV. 1, XIII 3; III 2; IV, Taf. 26 und 44.

[72]) A. Voß unterschied einen schlesisch-posenschen, einen Göritzer, Aurither und Billendorfer Typus, die sämtlich der nördlichen Gruppe des Hallstätter Kulturkreises angehören. (ZfE. 1903, 161 ff.)



Sepulkrale Tongefäße aus einen Tumulus der Hallstattzeit bei Gemeinlebarn in Niederösterreich ($^1/_5$).

Nach J. Szombathy.

führt, weiter nordöstlich, in Schlesien, Posen, Westpreußen, zur Gruppe der Gräber mit Gesichtsurnen. Der schlesische Typus unterscheidet sich vom Lausitzer durch das Fehlen der Buckelverzierung und der scharfen, eckigen Profile; er hat weiche, rundliche Gefäßumrisse und bevorzugt dunkle Farbe (Graphitanstrich und Graphitmalerei) statt der früher beliebten hellen, zugleich wieder vertiefte, eingeritzte oder eingefurchte Ornamente, denen sich die Gefäßmalerei zugesellt. Darin zeigte sich in mehrfacher Hinsicht eine Art Rückkehr zu den keramischen Formen der jüngeren Steinzeit. Typische keramische Beigaben aus den Urnenfeldern des schlesischen Typus sind Miniaturgefäßchen, Saugflaschen und Saugnäpfchen, Kinderklappern und kleine Tier- (meist Vogel-) Figuren. Der Spielzeugcharakter dieser Dinge legt die Vermutung nahe, daß man sich die Toten in einer anderen Welt als Kinder wiedergeboren dachte.

Die Gefäßmalerei dieser Gruppe ist stark vertreten: in der Oberpfalz und Oberfranken durch zahlreiche Grabhügelfunde an der Laber und der Wiesent, in Böhmen besonders durch das Gräberfeld von Bylan östlich von Prag, in Schlesien (vgl. die Abb. S. 489) durch die Urnenfelder zu beiden Seiten der Oder zwischen Glogau und Brieg, in Posen durch die Nekropolen von Kazmierz und Zaborowo.[73]) Die Gefäße sind Urnen, Schüsseln, Schalen, Becher, Flaschen, Büchschen, tierförmige Behälter und Klappern, fein gebildet, glänzend geglättet und dunkel auf hellgelbem Grunde bemalt mit lockeren oder weit auseinanderstehenden geometrischen Mustern, die teilweise große Ähnlichkeit mit dem Rahmenstil der Kupferzeit zeigen. Es sind mit Sparrenwerk gefüllte oder gehäufte, schachbrettförmig eingeteilte Dreiecke u. dgl., namentlich aber kreisrunde Einzelfiguren: vierspeichige Räder mit Zahnkranz, „Sonnenfiguren" mit eingezeichnetem Triskeles (besonders häufig) oder gekreuzten Doppelspiralen; auch einzelne Dreischenkel sind sehr beliebt, ferner konzentrische Kreise, vertiefte „Dellen" und Buckel mit Punktumrahmung. Formen und Ornamente dieser bemalten Gefäße zeigen im allgemeinen und besonders in den Grenzgebieten Verwandtschaft mit der Keramik der danubisch-rheinischen Zone. Dennoch bilden sie eine eigene und besondere Gruppe, an deren Entstehung verschiedene Elemente beteiligt waren, wie es scheint, auch ein altes einheimisches Erbgut.

Durch den Handel gelangten einzelne Stücke dieser Gattung in den Westen der mittleren Hallstattzone. So fanden sich in württembergischen Grabhügeln bemalte Gefäße, welche nach K. Schumacher mit großer Wahrscheinlichkeit als Import aus dem Osten angesehen werden können.[74]) Wenn aber Schumacher vermutet, daß solche Gefäße zugleich mit rotfigurigen griechischen Vasen, Goldschmuck und feiner Bronzeware der griechischen

---

[73]) Vgl. AuhV. IV, Taf. 50 u. 67. — J. L. Píč, Starožitn. země České I, 1, 1899, Taf. XXVIII—XXXIV. — M. Zimmer, Die bemalten Tongefäße Schlesiens; ferner zahlreiche Fundberichte in der Zeitschrift „Schlesiens Vorzeit".

[74]) „Vor allem ist es eine interessante Urne von Burrenhof (Mus. Stuttgart) mit rotbraun und schwarz aufgemalter Verzierung auf weißgelblichem Untergrund, deren Dekoration späte Motive der mykenischen Kunst enthält und die in engem Zusammenhang mit den bekannten bemalten Gefäßen Schlesiens und Südposens und der bayrischen Oberpfalz steht." (Fundber. aus Schwaben VI, 1898, S. 33.)



Tongefäße aus dem Gräberfelde auf dem Salzberg bei Hallstatt.

Nach Aquarellen bei Ramsauers Fundprotokoll.

(Sie zeigen die vorherrschend rundliche Profilierung der entwickelten hallstättischen Keramik in der danubisch-rheinischen Zone.)

Handelsstädte des Ostens die Donau heraufgekommen seien, so müßte ein solcher „gewaltiger Import" an der unteren und mittleren Donau doch größere Spuren zurückgelassen haben. H. Seger, der kürzlich wieder eine Farbentafel mit sehr guten Darstellungen bemalter schlesischer Gefäße veröffentlichte,[75]) vermutet, daß im Kulturkreis dieser polychromen Keramik mit den Neuerungen der materiellen Kultur, dem Eisen und anderen Dingen, auch neue religiöse Ideen ihren Einzug gehalten hätten, die ihren prägnantesten Ausdruck in der Häufung von Symbolen des Tagesgestirnes finden. „Die Grabgefäße sind fortan mit einer Fülle beziehungsreicher Darstellungen geschmückt: konzentrischen Kreisen, von Strahlen oder Punktreihen umgebenen Scheiben, drei- und vierarmigen Hakenkreuzen, Hörnerpaaren u. dgl." Unten wird auf die Deutung dieser Einzelfiguren zurückzukommen sein.

Die Verschiedenheit der bemalten „schlesischen" Keramik von der Vasenmalerei der danubisch-rheinischen Zone liegt weniger in den einzelnen Motiven, deren viele (wie z. B. die Einteilung großer Dreiecke in kleinere Dreiecksfelder und die Krönung von Dreiecken mit auswärts gekehrten Häkchen[75a]) oder Volutenschnörkeln) beiden Zonen gemeinsam sind, als in der Anwendung und Anordnung der Motive. Die hallstättische Vasenmalerei im südlichen Mitteleuropa von Westungarn bis Lothringen setzt den Umlaufstil der jüngeren Steinzeit fort. Sie zeichnet Bänder mit vorwiegender Verwendung von Zickzack- und Schachbrettmustern und häufigen Gebrauch des Mäanders. Der Stil der bemalten schlesischen Tongefäße ist dagegen ein Rahmenstil ähnlich dem der Kupferzeit in den Pfahlbauten der Ostalpen. Statt der fortlaufenden Bänder zeichnet er mit Vorliebe freistehende Einzelfiguren, darunter besonders gerne den Dreischenkel (Triskeles, mit rundlichen Enden und mit oder ohne kreisrunden Rahmen), das Hakenkreuz und radförmige Zeichen mit Strahlenkranz. Die Füllung einzeln stehender Dreiecke mit sparrenförmigen Linien (z. B. im Innern einer Schale aus dem Gräberfelde von Göllschau in Preußisch-Schlesien) zeigt größte Ähnlichkeit mit Ziermustern auf Laibacher Tongefäßen und troischen Spinnwirteln. Fernere charakteristische Züge sind Gruppen senkrecht gestellter Zickzackbänder und das Vorherrschen der Dreiteilung statt der sonst üblichen Vierteilung der Gefäßwandflächen (in Einklang mit der Bevorzugung des Dreischenkels vor dem Hakenkreuz). Man hat sich bisher ziemlich vergeblich bemüht, die auffallende Verschiedenheit der schlesischen von der südhallstättischen Vasenmalerei durch besondere, aus dem Südosten stammende Einflüsse zu erklären. Dieser Annahme gegenüber möchte man eher vermuten, daß die schlesische Vasenmalerei aus einer Umwandlung des vorgeschrittenen Umlaufstiles der jüngeren nordischen Bronzezeit (4. und 5. Stufe) in einen Rahmenstil mit Heraushebung der Einzelfiguren hervorgegangen ist. Darin mag man ein Verfallsstadium des nordischen Bronzezeitstiles erblicken, das dieselbe Richtung einschlug wie ungefähr zwei Jahrtausende vorher die Bandkeramik der jüngeren Steinzeit, als sie sich aus einem peripherischen Horizontalstil in einen vertikal gegliederten Figurenstil verwandelte.

Das Gebiet der schlesisch-posenschen Urnenfelder mit bemalter Keramik der ersten Eisenzeit deckt sich zum Teil mit der Verbreitung der Gesichtsurnen in Steinkistengräbern; doch stammen diese nach dem Zeugnis der Metallbeigaben, unter denen auch schon La Tène-Typen vorkommen, aus einer etwas jüngeren Zeit.

---

[75]) Kultsymbole aus schlesischen Gräbern der frühen Eisenzeit, Montelius-Festschrift 215 ff.

[75a]) Von diesem im Hallstattstil ungemein häufigen Motiv meint Déchelette (Manuel II, 2, S. 822), es sei vielleicht aus der Reduktion einer Darstellung der Menschenfigur mit ausgebreiteten Armen entstanden. Aus den von ihm selbst, l. c., Fig. 334, gegebenen Abbildungen kann man sich jedoch überzeugen, daß eher auf dem umgekehrten Wege, durch Annäherung jenes Dreiecksmotivs an organische Bildungen, Darstellungen von Menschen und Tieren (auf bemalten „schlesischen" Tongefäßen der Oberpfalz) zuwege gekommen sind, ein Vorgang, wie er noch deutlicher an den bekannten Vasen aus Ödenburg (vgl. oben S. 197) verfolgt werden kann.



Bemalte schlesische Keramik der Hallstattzeit.

Nach M. Zimmer.

Im Bereiche der Keramik erscheint die Hallstattperiode nicht als eine Fortsetzung der Bronzezeit, sondern als eine solche der jüngeren Steinzeit, die Bronzezeit dagegen als eine Art Unterbrechung der vor- und nachher gepflegten bodenständigen Stilrichtungen. Gemeinsame Züge der keramischen Arbeit der jüngeren Steinzeit und der ersten Eisenzeit Mitteleuropas bestehen in den rundlich profilierten Typen der Tongefäße gegenüber den eckig profilierten der Bronzezeit, ferner in der reichlichen Anwendung der Gefäßmalerei, die in der Bronzezeit dieses Gebietes so gut wie gar nicht vorkommt, endlich in dem Stil der einfachen, aber fleißig wiederholten, meist gerad-

linigen Ornamentmuster, unter denen als charakteristisches Motiv höherer Ordnung in beiden Zeitaltern der Mäander auftritt.

Nicht die Hallstattperiode, sondern erst die La Tène-Zeit hat erfolgreich wieder an die Kunstformen der Bronzezeit angeknüpft. Nicht nur in Griechenland, wo sich der Vorgang am deutlichsten zu erkennen gibt, sondern überall, wohin Elemente der kretisch-mykenischen Kultur gedrungen waren, sind nach dem Ablaufe des Bronzealters Rückschläge eingetreten. Daher rührt der Verfall der üppigen Ornamentstile der Bronzezeit Ungarns und Skandinaviens. Diese Stilarten bildeten nur Episoden in der inneren Entwicklung jener Länderräume, langdauernde Unterbrechungen, die durch fremde Einflüsse hervorgerufen wurden und durch Rückschläge des wahren europäischen Stilcharakters wieder abgelöst wurden. Rückschläge solcher Art äußern sich hauptsächlich in der keramischen Arbeit sowohl in der geometrischen Periode Griechenlands, als auch in der Hallstattzeit Mitteleuropas, weniger in der Metallarbeit. Die bunte Ornamentik der Gürtelbleche von Hallstatt steht in deutlichem Zusammenhang mit den Zierformen der Bronzezeit Ungarns und Griechenlands. Aber der verhältnismäßige Reichtum dieses Formenkreises steht in der ersten Eisenzeit Mitteleuropas doch ziemlich vereinzelt da[75b]) und leidet in seiner praktischen Anwendung an Zerfahrenheit und Prinziplosigkeit. Es wird da ersichtlich mit angeeignetem fremden Gute gewirtschaftet, das man nicht eigentlich besitzt und nicht recht beherrscht. Die keramische Dekoration ist viel einfacher, aber auch stilgerechter. Ebenso die gravierte Metallverzierung altertümlichen, bodenständigen Charakters, wie sie z. B. auf den tonnenförmigen Bronzearmbändern des westhallstättischen Gebietes erscheint. Dieser Typus fehlt bezeichnenderweise in Hallstatt selbst und im ganzen osthallstättischen Gebiet (Déchelette, l. c., S. 840). Seine Ornamentik zeigt den ausgesprochensten Rahmenstilcharakter und zuweilen besondere Ähnlichkeit mit der Ornamentik der Glockenbecher, d. h. ein rein mitteleuropäisches Gepräge. Genauer gesprochen, charakterisiert sie die größere Stabilität des Westens gegenüber der größeren Beweglichkeit des Ostens der mittleren Zone Europas, oder, wenn man ethnographische Bezeichnungen gebrauchen will: des keltischen gegenüber dem illyrischen Hallstattstile. Diesen Unterschied zeigt auch die Keramik.

Der Bandstil und der Figurenstil der hallstättischen Keramik waren bereits in der neolithischen und äneolithischen Tonware des östlichen Mitteleuropa vorgebildet. Die südländischen Stilarten der frühesten Eisenzeit, namentlich der attische Dipylonstil und der italische Villanovastil, verwenden beide sowohl peripherische Bandmuster, als auch umrahmte Einzelfiguren, besonders das Mäanderband und das Hakenkreuz, mit einer gewissen Vorliebe für die umrahmten Einzelfiguren. In den bildlichen Darstellungen der

---

75b) Vgl. Sacken, Hallstatt, Taf. IX ff. Die Sitte des Tragens solcher Gürtel mit getriebenen Bronzebeschlägen reicht zwar nach Norden und Westen weit über Hallstatt hinaus (s. darüber Déchelette, Manuel II, 2, S. 856—860), aber an keinem anderen Ort findet sich eine gleiche Mannigfaltigkeit der Verzierungen auf denselben wie in Hallstatt.

Dipylonkeramik spielen die Füllmuster echt nordisch-neolithischen Gepräges, die Sterne, Sanduhren, schiefen Fenster, M-förmigen Zeichen usw., eine große Rolle. Diese beiden Stilarten der klassischen Länder des Südens sind späte Nachkömmlinge alter Zierformen des transalpinen Nordens, und es erscheint beinahe nebensächlich, ob und wie sie sonst untereinander verwandt sein mögen. Es geschieht daher der inneren Entwicklung Europas Unrecht, wenn man den Stil der hallstättischen Keramik ausschließlich auf südliche Einflüsse aus dem Bereich der oben genannten Stilarten zurückführt. Überdies haben sich Elemente des spätneolithischen Formenkreises auch in der Bronzezeit genügend erhalten, nicht nur in Griechenland und Italien, wie wir an anderen Stellen sahen (S. 328 ff.; S. 353; S. 397, 1), sondern auch in Mitteleuropa, z. B. in der Keramik der nordschweizerischen Pfahlbauten. Äußere Anregungen für das Wiederaufleben neolithischer Zierformen waren also gar nicht unbedingt nötig; sie mögen aber immerhin mitgeholfen haben, und wenn dies geschah, sind sie natürlich vom Südosten ausgegangen und haben zunächst das illyrische oder osthallstättische Gebiet befruchtet, im Wege der Adria, Venetiens und der östlichen Alpenländer, wie man gewöhnlich annimmt.

2. Die Metallarbeit.

Die besonderen Merkmale der hallstättischen Metallarbeit sind teils technische, teils stilistische, und die ersteren hängen mit den letzteren eng zusammen. Die technische Eigenart besteht darin, daß der Guß der Bronze und das Schmieden dieser sowie des Eisens in einer vorher nicht dagewesenen Vollendung und Vereinigung getrieben werden. Die gesteigerte Schmiedetechnik, die Kunst des Dehnens und Streckens durch Hämmern des kalten oder erhitzten Metalles wird dazu verwendet, die Gegenstände lang und breit zu machen, sie in tektonische Glieder zu zerlegen und diese gegeneinander äußerlich abzugrenzen, während die reine Gußtechnik der Bronzezeit die Gegenstände gleichsam verkürzt, jene Glieder ineinander schiebt, um mit einer möglichst kleinen Gußform und einer möglichst geringen Metallmenge auszukommen. Daher rühren jetzt die reichlichen Arbeiten in Bronzeblech und Bronzedraht, die kunstvollen Endungen, aber auch die Länge der Schwerter, der Beilklingen, Lanzenspitzen, Messer usw., die im Bronzeguß selten und nur gegen das Ende der reinen Bronzezeit über ein gewisses Maß hinausgeht. Auch darin ist die hallstättische Arbeit eine Weiterentwicklung der spätbronzezeitlichen. In der Formenreihe der Bronzezeitschwerter gravitieren die älteren Typen zum Dolch, die jüngeren zum langen Hallstattschwert. Unter den Beilen der Bronzezeit zeigen die älteren noch Verwandtschaft mit dem gedrungenen Steinbeil, während die jüngeren von den hallstättischen Typen nicht mehr wesentlich verschieden sind.[76]) Das

[76]) Wenn es allgemein richtig ist, was Chesneau durch mikroskopische Untersuchung alter Bronzen ermittelte (L'Étude microscop. de bronzes préhist. de la Charente, C.-r. de l'Acad. des sc. Paris, 30. nov. 1903), hätte man in der frühen Bronzezeit die gegossenen Beile nur mehr kalt ausgeschmiedet, in der jüngeren Bronzezeit dagegen (Zeit der

einschneidige, leicht gekrümmte Messer, der ältesten Bronzezeit Mitteleuropas noch fremd, erscheint zuerst etwa um 1500 v. Chr., erlangt schöne Ausbildung und Formenreichtum am Ende der Bronzezeit und konnte in der Hallstattzeit nur noch durch Verlängerung zu verschiedenen Werkzeug- und Waffentypen weiter entwickelt werden.

Schon E. von Sacken bemerkte (Grabfeld v. H., S. 117) an den Bronzen vom Hallstätter Salzberg, „daß die Fertigkeit in Hämmern und Treiben jene im Guß weit übertrifft und auch mit einer gewissen Vorliebe angewendet wurde, indem mancher Gegenstand, der sich leichter und schneller durch Guß hätte herstellen lassen, mittels des Hammers durch freie Handarbeit ausgeführt erscheint". Ferner (S. 118): „Wahrhaft bewunderungswürdig ist die Geschicklichkeit, welche die Verfertiger unserer Altertümer im Hämmern und Treiben besaßen; die allmählich und nach Maßgabe der Windungen sich verjüngenden Drähte der Spiralfibeln, die überaus feinen Kettchen, die subtil getriebenen Schalenfibeln, die meisterhaft gearbeiteten hohlen Armbänder geben hiefür Zeugnis." Ein ebenso günstiges Urteil fällte dieser kunstsinnige Archäologe über die Schmiedearbeit in Eisen. „Die technische Behandlung erweist sich auch hier als eine vorzügliche und tritt an den äußerst präzis gearbeiteten, oft ungemein zierlich und fein gerippten Klingen der Schwerter und Dolche besonders hervor.... Auch die Speerspitzen und Keile mit ihren langen Schaftröhren bezeugen die große Meisterschaft im Schmiedehandwerk." Sacken hat auch schon bemerkt, daß man es zwar noch nicht verstanden habe, die Klingen völlig in Stahl zu verwandeln, daß man aber das Eisen zu härten und durch Glühen unter der Kohle und Ablöschen wenigstens oberflächlich zu stählen wußte. Bei den meisten alten Eisensachen ist allerdings die Oberfläche nicht mehr vorhanden oder durch Rost verändert. Aus der vorzüglichen Schmiedetechnik, der Geschicklichkeit im Nieten und Verhämmern, im Falzen und Zusammenfügen der Bronze erklärt es sich wohl auch, daß die Kunst des Lötens so lange unbekannt oder ungenützt blieb.

Auch die Kunst des Bronzegusses ist in der Hallstattperiode nicht zurückgegangen, sondern hat sich zu einer, wenigstens im gleichen Gebiete, früher nicht erreichten Höhe gehoben.

Nicht selten sind Schmucksachen (Fibeln, Ringe) über einen Kern aus Eisen oder anderem Stoffe gegossen, in technisch vollendeter Ausführung, die manchmal nicht erkennen läßt, wie man dabei vorgegangen ist. Gewisse in Hallstatt selbst häufig gefundene Ringzieraten (Brustgehänge) bestehen aus einem größeren gestielten oder mit Tierköpfen besetzten Ringe, in dem eine Anzahl kleinerer Ringe hängt, die mit dem ersteren zusammen aus einer Form gegossen sind. (Vgl. Sacken, Hallstatt XII, 11—13.) — Ein Fund aus Traunkirchen am Gmundener See (Much, Mitt. Zentr.-Komm. XXI, 1895, S. 163 ff.) enthielt außer einem solchen Brustgehänge zwei dicke, mit Würfelaugen verzierte Armringe, deren Bronzemantel kaum mehr als 1 mm stark und mit äußerster Geschicklichkeit über einen Tonkern gegossen ist. Die Schwierigkeit, einen so engen Hohlraum mit dem flüssigen Metall zu füllen, ist so groß, daß Much und andere an die Möglichkeit gedacht haben, diese und ähnliche Ringe seien nicht durch Guß, sondern durch einen chemischen Niederschlag hergestellt worden, was allerdings kaum anzunehmen ist.

Die stilistische Besonderheit der hallstättischen Arbeit liegt nach derselben Richtung hin; sie besteht in einem gewissen Reichtum an Nebenformen und Zutaten, an Hüllen und Endungen, in einer lebhaften Freude an einer oft kleinlichen und gesuchten Zierlichkeit, die nicht selten auf Kosten der Brauchbarkeit des Gegenstandes erreicht wird. Dieser preziöse Stilcharakter vieler Hallstattformen bei der sonstigen Einfachheit des Handwerks und

Hohlbeile) sie noch mehrmals hohen Hitzegraden ausgesetzt und gleichzeitig durch Schmiedearbeit vollendet.

dem Mangel höherer Kunstformen bildet einen wesentlichen Unterschied gegenüber dem Stil der Bronzezeit desselben Gebietes.

Die Ornamente an den Bronzen sind teils graviert, teils getrieben. Im allgemeinen ist das gravierte Ornament an kleineren gegossenen Stücken (Messern, Beilen, Fibeln etc.), das getriebene an größeren geschmiedeten Stücken (zumeist Vasen) vorherrschend und das erstere vorwiegend geometrisch, das letztere dagegen ein Buckelornament. Die Technik der Gravierung ist älter als die Verzierung durch Treibarbeit. Ganz abgesehen von den eingeritzten Verzierungen der vormetallischen Perioden, wird die Gravierung schon in der reinen Bronzezeit geübt und ist die dem primitiven Metallguß entsprechende Ziertechnik. Die getriebene Verzierung entspricht dagegen der Schmiedearbeit und damit der ersten Eisenzeit, in welcher diese ihren Aufschwung nimmt. Auch darin äußert sich das alte Gesetz der primitiven Schmuckkunst, daß die Verzierung technisch in denselben Bahnen verläuft wie der rein industrielle Teil der Arbeit. Nach Vollendung des Rohgusses wird das Stück mit dem Meißel und dem Stichel fertiggestellt, geglättet und damit auch verziert. Die mit dem Hammer getriebene Schmiedearbeit wird dagegen auch mit dem Hammer dekoriert und Gravierung tritt nur sekundär hinzu, wie die eingekratzten Umrisse der Figuren bemalter Tongefäße. Die Herstellung linearer Muster — Kreise, geradliniger Motive, Vogelköpfe usw. — in Punktreihen (oder getriebenen Stäben) muß eo ipso jünger sein als die Ausführung derselben in fortlaufenden, ununterbrochenen Linien, wie sie die Gravierung hervorbringt.[77])

Böhlau[78]) findet die getriebenen Bronzen des Hallstätter Kulturkreises, namentlich die verzierten Gefäße und Gürtelbleche von Hallstatt selbst, vollkommen gleich den italischen, geometrisch dekorierten Bronzen. Doch unterscheidet er drei stilistische Elemente. Zunächst eine Buckelornamentik, welche neben den geometrischen Motiven schematische Bilder von Vögeln, Pferden, Männchen verwendet. In den bildlosen Mustern erscheinen als einzige Zierformen Buckel und Punkte nebst wenigen zur Trennung und Einfassung dienenden Linien. Diese Buckelornamentik ist überall zu finden, wo hocharchaische Metallarbeiten vorkommen, da ihre Ausführung einzig von dem Besitz weniger geeigneter Werkzeuge (Hammer, große und kleine Punzen) abhängt. Ein zweites Element bildet die gravierte geometrische Ornamentik, wie sie z. B. auf dem Hallstätter Gürtelblech bei Sacken, l. c., Taf. XII, Fig. 1, erscheint. Sie verwendet Wolfszähne, Schachbretter, Rautenketten, Reihen von Halbkreisen, zahnschnittartige Muster u. dgl. in horizontalen oder vertikalen Reihen. Als drittes Element erscheint eine mykenisierende Buckelornamentik, wie sie durch die Hallstätter Gürtelbleche, Sacken, Taf. IX, Fig. 3—8; Taf. X, Fig. 3—7, vertreten ist. Diese benützt den Buckel als Mittel- und Ausgangspunkt einer höchst reichlich wuchernden Lineardekoration, welche sich einerseits an mykenische Motive anlehnt, andererseits öfter auch freischaffend aufzutreten scheint. Da sich zuweilen Kreuzungen zwischen der erstgenannten (primär allgemeinen) und der letztgedachten (mykenisierend phantastischen) Buckelornamentik an denselben Stücken finden, stammen die Erzeugnisse beider Richtungen für einen Ort wie Hallstatt wohl aus

---

[77]) Diesen Unterschied bemerkte auch schon E. v. Sacken, indem er die charakteristischen Merkmale des Hallstattstiles in dem Vorherrschen plastischer Verzierungen sowohl im Relief als im Vollrunden fand, im Gegensatz zu „den an den Bronzealtertümern des Nordens gewöhnlichen eingravierten". Diese erscheinen ihm gegen jene an den Arbeiten aus Hallstatt durchaus untergeordnet.

[78]) Zur Ornamentik der Villanovaperiode, S. 16 ff.

einer und derselben Quelle. Analogien zur mykenisierenden Hallstätter Gürtelornamentik finden sich in den Füllornamenten auf den orientalisierenden rhodischen Vasen; es scheint also, daß in Ostgriechenland die Heimat der typischen Bronzezierformen der Hallstattperiode zu suchen sei. Die mykenisierenden Gürtelbleche bilden an ihrem Fundorte eine ziemlich isolierte Erscheinung; bei mancherlei Analogien mit oberitalischen, gemein-hallstättischen und nordischen Ornamenten bilden sie doch eine Gruppe für sich, die weder in Este, noch in Etrurien oder weiter nördlich vollkommen ihresgleichen hat. Das Gürtelblech bei Sacken, l. c., Taf. IX, Fig. 4, zeigt in symmetrisch-rautenförmiger Anordnung das nordische „Schiffsornament" mit Drachenkähnen und „Sonnen" (vgl. l. c., Taf. X, Fig. 7). Auf dem Stücke ebenda Fig. 5 finden wir die oben in zwei Voluten endigenden Dreiecke der Ödenburger Keramik wieder, daneben die gemein-hallstättischen, von Halbkreisen umzogenen Buckel. Das Stück l. c., Fig. 6 bietet eine entfernte Variante des von italischen Gürtelblechen und Gefäßen her wohlbekannten Motives der vier von einem Zentralbuckel beiderseits ausgehenden Schlangen- oder langhalsigen Vogelköpfe; nur sind die Tierprotomen hier zu rein dekorativen Linien geworden. Auf dem nächsten Stücke (l. c., Fig. 7) sehen wir Buckel als Ausgangspunkte auswärts gekehrter Doppelspiralen, wie auf den Urnen von Langenlebarn,[79]) Rauten mit angesetzten Dreiecken, wie ebenda,[80]) und Dreiecke mit seitlich und an den Spitzen aufgesetzten Buckeln, wie auf Ödenburger Tongefäßen.[81]) Leicht erkennt man ein Gemenge von Motiven, wovon die einen als gemein-hallstättisch, die anderen in lokal beschränkter Anwendung wiedergefunden werden, während ein großer Teil (rosettenförmige Figuren, Rauten mit Spiralenden u. dgl.) sich vorläufig nicht mit Analogien aus der mitteleuropäischen Keramik belegen läßt. Diese Arbeiten sind demnach aber weder typisch-italisch noch griechisch, sondern aus einer bisher unbekannten Quelle geflossen, die nur ganz allgemein im östlichen Mitteleuropa gesucht werden darf. Die Verwandtschaft mykenischer und hallstättischer Ornamentmotive erkannte auch S. Wide[82]) aus der Übereinstimmung einiger auf Hallstätter Gürtelblechen und anderen Bronzen dieses Fundortes vorkommenden Zierformen mit mykenischen Motiven, wie sie namentlich den Goldschmieden geläufig waren. So vergleicht er unter anderem die Raute mit Doppelkreisen an den Ecken bei Sacken, Taf. IX, Fig. 8 und Taf. X, Fig. 7 mit den bekannten Goldblechen aus mykenischen Schachtgräbern (s. oben S. 387 die drei mittleren Stücke), den viergeteilten Bronzeknopf bei Sacken, Taf. XVIII, Fig. 17 mit einem mykenischen Goldknopf, die um Augen herumgelegten Bandwindungen eines Gürtelbleches bei Sacken, Taf. X, Fig. 4 mit dem häufigen Vorkommen desselben Motives an Goldblechen (z. B. S. 387, oberste Reihe), Terrakotten, Elfenbeinarbeiten und Grabstelen von Mykene, ohne zu übersehen, daß diese Bandwindungen mit Augenfüllung ein spezifisches Motiv der ungarischen Bronzebildung bilden (vgl. z. B. den Schwertknauf oben S. 401, Mitte rechts). An diese und fernere schlagende Übereinstimmungen knüpft Sam Wide die Frage, auf welchem Wege die mykenischen Motive nach Hallstatt gekommen seien. Auf südnördlichem Wege, durch die Adria, kann diese Vermittlung nicht geschehen sein. Denn am Beginne des letzten vorchristlichen Jahrtausends war, nach den Funden von Olympia zu schließen, der Westen Griechenlands nicht mykenisch beeinflußt. In späterer Zeit aber, gegen die Mitte des Jahrtausends, finden sich in Italien wohl Einflüsse ostgriechischer Kunst und damit Nachwirkungen des mykenischen Stils, aber nichts, was jenem Elemente unter den Hallstattfunden näher stünde. Es wäre demnach wohl möglich, daß mykenische Kunstmotive längs der Donau, der alten Handelsstraße vom Schwarzen Meere nach Mitteleuropa, bis nach Hallstatt gewandert sind.

Beide Eigenarten, die technische und die stilistische, gaben dem Formenkreis der Hallstattperiode gegenüber dem der Bronzezeit eine größere Mannigfaltigkeit der Typen und der Gegenstände, entsprechend dem Wesen einer

---

[79]) MprK. I, S. 80 f., Fig. 1 u. 2. (Vgl. oben S. 483, Fig. 2.)

[80]) L. c., S. 83, Fig. 8.

[81]) MAG. XXI, Taf. V, Fig. 8.

[82]) „Nachleben mykenischer Ornamente", Athen. Mitt. XXII, S. 247.

weiter vorgeschrittenen Periode mit stetig ansteigendem Handel und Gewerbefleiß. Es verschlägt dabei wenig, daß manches nur eingehandelt ist; denn die Einfuhr mußte mit eigenen Erzeugnissen bezahlt werden, und eingeführt wurde endlich doch nur, was gefiel und Aufnahme fand, weil es sich dem allgemeinen Kulturbild harmonisch einfügte. Anders ist es, wenn Fremde in einem solchen Gebiete Fuß fassen; da gibt es Konflikte und Katastrophen, Kreuzungen und Zwitterbildungen. Aber das war hier nicht der Fall, und wenn da und dort in der ersten Eisenzeit das Auftreten neuer Volksstämme nachweisbar ist, so befanden sich diese in einer ganz ähnlichen Kulturverfassung wie die ältere Einwohnerschaft. Sonst müßten die Spuren dieses Zusammentreffens deutlicher sichtbar sein, etwa so wie die der griechischen Kolonisation oder der römischen Eroberung.

III. Die Gegenstände der bildenden Kunst.

In dem folgenden Überblick werden die figuralen Elemente der bildenden Kunst behandelt, in aufsteigender Ordnung von den einfacheren zu den höheren (damit zugleich von den häufiger vorkommenden zu den selteneren), vorzugsweise für die erste Eisenzeit, doch ohne Beschränkung auf diese, da viele Reihen schon in früheren Perioden anheben. In den meisten Zeitaltern und Länderräumen ist die bildliche Darstellung die schwache Seite der prähistorischen Kunst infolge der dem Geometrismus innewohnenden Neigung zum rein ornamentalen, im Bildwerk zum schematisch reduzierten Gedankenausdruck. Man liebt es daher, diese Seite der Überlieferung durch sinnreiche Auslegungen zu stärken, die sie anziehender gestalten, aber fast insgesamt an beträchtlicher Unsicherheit leiden. Sind schon Vermutungen irgendeines gedanklichen Inhaltes überhaupt oft fraglich, so werden sie um so zweifelhafter, je bestimmtere Deutungen — nicht nur für einen einzelnen Fall, sondern für alle ähnlichen Formen in den verschiedensten Zeiten und Ländern — angenommen und vertreten werden.

1. Geometrische Figuren

(Kreis, Rad, Kreuz, Hakenkreuz und anderes).

Geometrische Zeichen, die man wegen ihrer vereinzelten oder mit anderen Figuren schriftartig verbundenen Stellung als „Symbole“ betrachtet, finden sich von der älteren Steinzeit an bis zur ersten Eisenzeit und noch weit darüber hinaus. In der Bronze- und ersten Eisenzeit zeigen sie in mittelländischen und nördlichen Kulturkreisen häufig übereinstimmende Formen, die man, trotz der räumlichen und zeitlichen Unterschiede, der gleichen Deutung unterworfen hat. So betrachtet J. Déchelette, unbeirrt durch das „unüberwindliche Mißtrauen“ vieler gegen solche Deutungsversuche, die meisten einfacheren Elemente der prähistorischen Bildnerei

als Zeugnisse einer Naturreligion, in der die Sonnenverehrung eine Hauptrolle spielte.[83])

„Wenn die europäische Kunst der Bronze- und der ersten Eisenzeit, ob man sie nun, je nach den Ländern und Zeiten, minoisch, mykenisch, nordisch, hallstättisch, Dipylon-, Villanova- oder Pfahlbaukunst nennt, trotz der stilistischen Verschiedenheiten überall gewisse Ähnlichkeiten in den Typen zeigt, so liegt die wirkliche Ursache dieser Analogien in der Gemeinsamkeit religiöser Vorstellungen, die mit dem Sonnenkult verknüpft sind." (Déchelette, Le culte du soleil, 3.) Von den Orientalisten sei darüber Aufschluß zu erwarten, ob dieser Kult und seine Sinnbilder morgenländischen Ursprungs seien; doch könnten dieselben Ideen im Orient wie im Okzident zu den Darstellungen der Sonnenscheibe und der Sonnenbarke geführt haben. Abhängigkeit vom Orient müsse also nicht notwendig anangenommen werden.

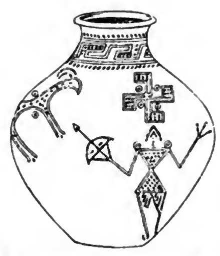
Geometrische Figuren, denen Déchelette und andere die Bedeutung von Sonnensymbolen beilegen, sind: der Kreis, der Kreis mit Zentralpunkt, konzentrische Kreise, das Kreuz, der Kreis mit eingezeichnetem Kreuz, das mehrspeichige Rad, der Kreis mit sternförmiger Innenzeichnung, die Sternfigur, das krummlinige Hakenkreuz (aus 2 gekreuzten S-förmigen Figuren), die Scheibe mit 4 oder mehreren krummlinigen Strahlen, der Dreischenkel (Triskeles), das einfache S-förmige, manchmal zur Doppelspirale eingerollte Zeichen (als halbiertes krummes Hakenkreuz aufgefaßt), zuletzt das geradlinige Hakenkreuz mit 4 oder 8 Schenkeln und der geradlinige Dreischenkel. Die meisten dieser Zeichen erscheinen bereits in den älteren Phasen der Bronzezeit. Auch das Spiralband möchte Déchelette wegen seiner Ähnlichkeit mit der S-förmigen Doppelvolute an jenem symbolischen Sinne beteiligt wissen. Das Hakenkreuz (vgl. S. 497, Fig. 1—4) sei vermutlich ägäischen Ursprungs und habe sich von Südeuropa aus über Asien und vielleicht über die Behringsstraße nach Amerika verbreitet. Nach dem hohen Alter mehrerer jener Zeichen müßte der Ursprung des Sonnenkultes schon in der jüngeren Steinzeit gesucht werden; das neolithische Alter des Topfscherbens S. 497, Fig. 3 ist jedoch zweifelhaft. Das Hakenkreuz, zuweilen in Verbindung mit Tierfiguren (Pferden, Hirschen), findet sich auf prämykenischen Tonwirteln aus Hissarlik, später als gern angewendete Füllfigur auf Tongefäßen (wie z. B. S. 65, Fig. 5). Das Hakenkreuz mit abgerundeten Ecken ist ein beliebtes Mittelstück der mykenischen Metallornamentik (s. z. B. oben S. 387 Mitte); daraus sind Mittelfiguren des jüngeren nordischen Bronzezeitstils, wie Fig. 262 und 263 bei Montelius, Typolog. Methode, S. 68 f. hervorgegangen.

Auch andere Zeichen — Scheibe, Rad — werden gern mit Tierfiguren (Pferden, Vögeln) oder Schiffsbildern verknüpft, so daß diese ebenfalls als „Sonnensymbole" genommen werden müssen. Die von einem Pferde gezogene Sonnenscheibe ist plastisch ausgeführt in dem Sonnenwagen von Trundholm (Dänemark, oben S. 207; einige auf den britischen Inseln gefundene Disken aus Goldblech gehörten vermutlich zu ebensolchen Werken). In punktierter Zeichnung ist Ähnliches dargestellt auf einer silbernen Tänie aus

[83]) Le culte du soleil aux temps préhistoriques, R. a. XIV, 1909, I, 306—357. Manuel II, 1, 413—498. (An beiden Stellen Anführung der älteren Literatur.)



1. Alba Longa, Ton.



2. Helenendorf, Transkaukasien, Ton.



3. Höhle Zinzulusa b. Castro, Apulien, Ton.



4. Zypern, Ton.



5. Kreta, Gußform.



6. Bismantova ($^1/_6$), Ton („Sonnenbarke“?).



7. Cupra marittima ($^2/_4$) Bronze.



8. Borgstedtfeld, Holstein, Ton.

Darstellung symbolischer Zeichen und Attribute.

Syros (Griechenland, oben S. 371, Fig. 1).[84]) Hier liegt die sinnbildliche Bedeutung nahe, weniger, wenn die Zeichen auf dem Pferdekörper erscheinen. Die Reiter auf so bezeichneten Pferden (meist Tierfibeln) wären „Sonnengötter"; die einschlägigen Fundstücke stammen meist aus Italien und Spanien und gehören der Eisenzeit an.

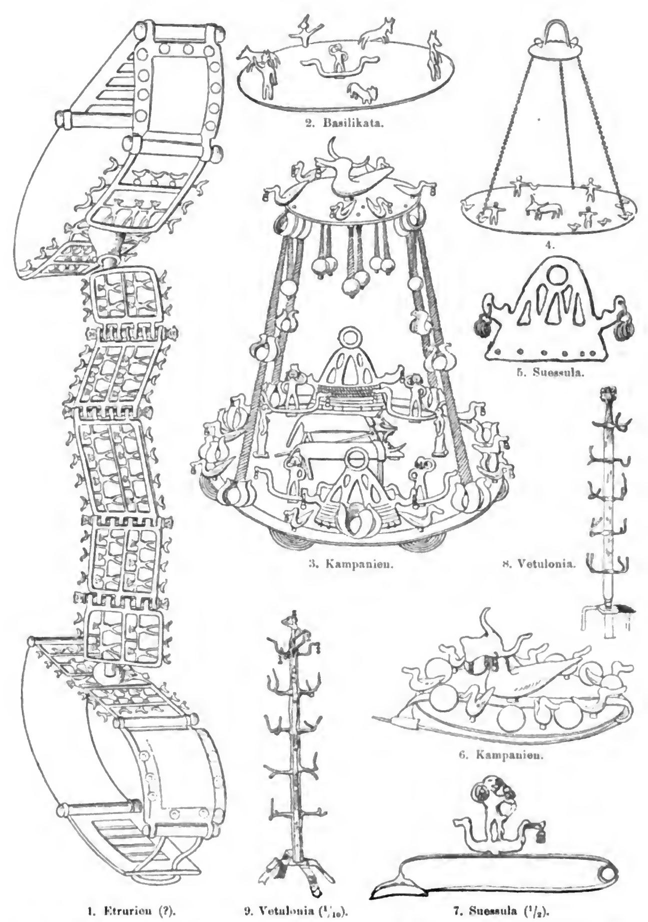
Als „Sonnenbarken" deutet Déchelette die von Fischen gezogenen Schiffchen auf pfannenförmigen Tonschüsseln einer prämykenischen Nekropole der Insel Syros (S. 371, Fig. 2), ferner die Schiffsbilder der nordischen Felsenzeichnungen (wegen ihrer häufigen Verbindung mit dem vierspeichigen Rad, wie z. B. S. 235, Fig. 3, oder mit konzentrischen Kreisfiguren),[84a]) dann die Schiffsbilder der nordischen Rasiermesser (S. 198, Fig. 1—4) (wegen ähnlicher Verbindung mit runden Sonnenzeichen und der schwanenkopfförmigen Bildung der Schiffsenden),[85]) sowie natürlich auch die 100 mit konzentrischen Kreisen verzierten Schiffchen aus Goldblech aus dem Depotfund von Nors (Jütland) und die schifförmigen Goldgefäße aus Hissarlik-Troja. Überhaupt werden Goldgefäße gern als Kultgegenstände zum Gebrauch beim Sonnendienste angesehen. Eine ganze Klasse, bekannt aus zahlreichen Funden namentlich Norddeutschlands und Dänemarks, zu welchen, als bisher letzter, der Goldfund von Eberswalde in Brandenburg gekommen ist,[86]) stammt aus dem achten bis siebenten Jahrhundert v. Chr., für den Norden somit aus der jüngeren Bronzezeit, für das südliche Mitteleuropa, wo sie seltener sind, aus der älteren Hallstattzeit, deren stilistische Merkmale sie zeigen. Fast regelmäßig sind sie mit Reihen konzentrischer Kreise („Sonnenzeichen") verziert; ein paar Stücke aus Böslunde (Dänemark) haben lange stielförmige Henkel, die in Pferdeköpfe mit einem Horn auslaufen.

[84]) Auf einem nordischen Felsenbild von Kalleby (Almgren, Tanum Härads Hällristningar, Bidr. till. Göteb. o. Bohusl. hist. VIII, 565, Fig. 210, vgl. oben S. 235, Fig. 1) sieht man ein Tier (Rind? Hirsch?), das an einem um sein Gehörn befestigten Strange ein vierspeichiges Rad nach sich zieht.

[84a]) Wenn Déchelette und andere die in den nordischen Felsenbildern vorkommenden Kreisfiguren mit eingezeichnetem Kreuz oder kleinerem Kreise für Sonnensymbole nehmen, so übersehen sie, daß ganz dieselben Figuren sehr oft auch als Darstellungen von Rundschilden, die von Kriegern getragen werden, erscheinen. (Vgl. z. B. Almgren, Tanum Härads Hallristningar, S. 492, Fig. 170; S. 496, Fig. 173; S. 507, Fig. 179; S. 511, Fig. 181; S. 514, Fig. 183.) Demnach könnten jene Zeichen, wenn sie isoliert oder in anderer Verbindung auftreten, ebensogut für Kriegsschilde genommen werden. Déchelette sieht in dem Erscheinen derselben über Schiffen (z. B. oben S. 235, Fig. 3) ein Anzeichen, daß diese die Sonnenbarke bedeuten. Aber der Zusammenhang zwischen den (selteneren) Rundfiguren und den viel häufigeren Schiffsbildern ist nicht sicher, und wenn er es wäre, könnte man mit gleichem Recht in den Rundzeichen die bilderschriftliche Andeutung von Kriegsschiffen erblicken. Sonnensymbole wären sie auch nach Just Bing, Oldtiden III, 1913, S. 77 ff.

[85]) Als Griffenden der nordischen Rasiermesser erscheinen häufig vierspeichige Räder, Pferde- oder Schwanenköpfe; diese Messer sollen chirurgische Instrumente sein, die dem Heil-, zugleich Sonnengott geweiht waren.

[86]) Carl Schuchhardt, Der Goldfund vom Messingwerk bei Eberswalde, Berlin 1914. Hier wird der Fund nüchtern beurteilt, phantastisch dagegen von Kossinna („Die goldenen Kultgefäße der Germanen").



Bronzen mit rätselhaften figürlichen Darstellungen aus Kampanien und Etrurien.

Viele italische Bronzen ungefähr aus derselben Zeit (Gefäße, Schilde, Gürtelplatten, Helme) zeigen in gravierter oder getriebener Arbeit runde „Sonnenzeichen“ (Radfigur, Kreis mit Zentralpunkt, konzentrische Kreise), eingerahmt und flankiert von zwei schlangenförmigen Schwanenprotomen (der „Sonnenbarke“). Sie finden sich außerhalb Italiens noch in Ungarn, Süd- und Norddeutschland, Dänemark und Südschweden, manchmal zusammen mit den vorgenannten kleinen Goldgefäßen und sollen, gleich diesen, zum Sonnendienst bestimmt gewesen sein.

Ist man einmal so weit, dann fällt es nicht mehr schwer, den ganzen Formenkreis der geometrischen Periode Italiens auf den Sonnenkult zu beziehen, namentlich die Typen der letzten voretruskischen (oder Arnoaldi-) Stufe: eingestempelte Reihen von konzentrischen Kreisen, Rädern, ganzen Vogelfiguren, Schwanenköpfen (schematisiert als Doppelspiralen), Hakenkreuzen und Männchen in Vorderansicht mit erhobenen Armen. Auch die Barke mit dem Sonnenzeichen läßt sich in diesem Formenkreise noch erkennen. Der geometrische Stil der ersten Eisenzeit Italiens hätte seine Wurzel demnach in der Sonnensymbolik der Bronzezeit. Ebenso die getriebenen Verzierungen vieler hallstättischer Bronzen, Vasen, Schalen, Eimerdeckel, Helme, Gürtelbleche, Panzer und Schilde. Hier finden sich häufig Reihen von Pferde- oder Vogelfiguren mit dazwischen gesetzten konzentrischen Kreisen (Strahlenkreisen, Rädern). Die spätbronzezeitlichen Flachgräber von Pilin im Komitat Neograd, Ungarn, enthielten zahlreiche Tonstempel mit Hakenkreuzen in quadratischen Feldern, rhombischen Gittern, einfachen und gekreuzten S-förmigen Figuren etc., ferner kleine Tonfiguren (Vogel, Schwein) und zahlreiche Bronzen in kleiner sinnbildlicher Ausführung, 3—9 cm lange Schwerter, Dolche, Palstäbe, Hohlbeile, Sicheln, Messer, Schmuckspiralen (Hampel, Bronzezeit, Taf. LXX—LXXI).

Die gravierten und plastischen Verzierungen zahlreicher Bronzefibeln bestehen in Kreuzen und Hakenkreuzen auf den Fußscheiben und Fußplatten (Attika, Böotien, Italien), Vogelfigürchen auf den Bügeln oder als Vogelfiguren gestalteten Bügeln. Diese und andere Elemente finden sich als Gehängeglieder (Rädchen, Vögelchen usw., besonders in Ungarn und der Schweiz), Anhängsel, Aufsätze an den verschiedensten Gegenständen, in Malerei auf tönernen Totentruhen Kretas und Tongefäßen der geometrischen Periode Griechenlands. Ein enges Band scheint zwischen dem Hakenkreuz und der Vogelfigur zu bestehen. Seltener als tierische Figuren erscheinen menschliche in Verbindung mit jenen geometrischen Zeichen. Nur die „Sonnenbarke“ trägt nicht selten ein Männlein (den „Sonnengott“?) in griechischen und italischen orientalisierenden Arbeiten (vgl. Abb. S. 60, Fig. 1, 2 und S. 499, Fig. 2—4, 7, 9), auf Schmuckstücken, Henkeln, Ständern und rätselhaften Plattenwerken der ersten Eisenzeit. Die Figur zeigt manchmal apotropäische Gesichtszüge, trägt Ohrringe und hält zuweilen ein Gefäß. Es wird wohl nie mit Sicherheit ermittelt werden können, welcher Sinn diesen Bildungen in dem Kulturkreise, aus dem sie überliefert sind, beigelegt wurde und ob sie überhaupt noch irgendeinen Sinn hatten. Diese Frage ist übrigens

für die Kunstgeschichte von geringerem Belang als für die Geschichte der Religion und des Kultus. Einerseits muß sich die Bedeutung wirklicher Bildzeichen häufig verändert oder verflacht und verloren haben. Andererseits erwuchsen manche Figuren, die ursprünglich nur schmückend gesetzt wurden, später zu geschichtlich bekannter sinnbildlicher Geltung. So namentlich die Radfigur, die zuerst in der spätneolithischen Keramik erscheint, in den nordischen Felsenbildern wahrscheinlich sinnbildlich aufzufassen, in der hallstättischen Keramik dagegen wohl nur schmückend gesetzt ist.

Unter den gallo-römischen Bronzen Frankreichs finden sich Jupiterstatuetten, die den Gott mit erhobener, den Blitz oder ein anderes Attribut führender Rechten und gesenkter, ein Rad oder Rädchen haltender Linken darstellen.[87]) Ähnliche Darstellungen desselben Gottes zeigen (nach Reinach, l. c., S. 34) eine Steinbildsäule, zwei Altarreliefs und eine Terrakottafigur, ferner eine Bronze, in welcher der Gott auf einem Fisch steht und in der Rechten einen Korb, in der Linken ein Rad hält. Damit vergleicht Reinach unter anderem die in Frankreich und Südengland nicht seltenen Altarreliefs derselben Zeit, in welchen ein Rad allein oder mit dem Blitzzeichen vereinigt erscheint, und Basreliefs mit Figuren, welche ein „prophylaktisches Rad“ in der Hand oder am Arme tragen, gallische Helme mit Räderzeichen als Schmuck und gallische Münzen mit radähnlichen Zeichen. Abbildungen dieser Objekte sind zusammengestellt in Gaidoz' Abhandlung „Le dieu gaulois du soleil et le symbolisme de la roue“.[88]) Gaidoz sieht in den Radzeichen stets Sonnensymbole; er stützt sich auch auf Überlebsel aus der heidnischen Zeit, wie das bekannte „Scheibenschlagen“ deutscher Bergbewohner in der Johannisnacht.

Für die Symbolik des Rades und des (aus dem vierspeichigen Rade entstandenen) Kreuzes als Sonnenzeichen, später als Zeichen der Gottheit Christi, hat Montelius viele Zeugnisse aus dem Altertum und dem frühen Mittelalter beigebracht.[89]) Für andere sind Scheibe, Rad, Hakenkreuz, Kreuz und Doppelkreuz nicht Sonnenbilder, sondern Mondsymbole.[90]) Gewisse Erhebungen der Völkerkunde unterstützen nicht die Meinungen jener Prähistoriker, die mit Montelius und Déchelette unter den vorgeschichtlichen Denkmälern von den ältesten Zeiten an überall Zeichen des Sonnenkultes erblicken. Denn es gibt Naturvölker, die den Zusammenhang zwischen der Sonne und dem Tageslicht noch nicht kennen, und vermutlich wird mit der Annahme einer so alten und ausgebreiteten, ja fast ausschließlichen Sonnenverehrung dem vorgeschichtlichen Menschen mehr naturwissenschaftliche Einsicht zugemutet, als er wirklich besaß. Darüber sagt K. Th. Preuß (Die geistige Kultur der Naturvölker, S. 42 f.): „Für unsere Empfindung würde die Sonne genügend Anlaß bieten, sie an sich in die Rechnung des Lebens einzuführen und eine bestimmte Gottheit in ihr

---

[87]) S. Reinach, Antiquités nationales, Bronzes figurés de la Gaule Romaine, S. 32, Nr. 4; S. 33, Nr. 5.

[88]) Revue archéol., Paris 1884—1885.

[89]) „Das Rad als religiöses Sinnbild in vorchristlicher und christlicher Zeit.“ Prometheus, Illustr. Wochenschr., Berlin XVI, 1904—1905, Nr. 16—18. — Das Sonnenrad und das christliche Kreuz (mit 72 Abbild.). Mannus, Zeitschr. f. Vorgesch. I, 1909, 53—69, 169—186.

[90]) So für K. von Spieß, Prähistorie und Mythos (Progr. d. Staats-Ober-Gymn. Wr.-Neustadt, 1910), der auch in den menschlichen und Tierfiguren (Vogel, Rind, Pferd) der neolithischen, Bronze- und Eisenzeit „Beziehungen zum Mondmythus“ erkennt und aus der Literatur belegt.

zu vermuten. Denn das Reifen der Früchte, das Tageslicht und die wohltuende Wärme, wie die sengende, verheerende Glut gehen von ihr aus, während der Mond und die Sterne zunächst nichts für die Menschen Bedeutsames zu haben scheinen. Allein wir müssen uns den Tatsachen beugen, die bekunden, daß die Herrschaft der Sonne später ist als die des Mondes und dieser wieder dem Nachthimmel als Ganzes zeitlich folgt. Wir sehen das besonders klar bei den Cora und den alten Mexikanern. Der gestirnte Nachthimmel ist die Vorbedingung für die Existenz der Sonne und innerhalb des Nachthimmels wiederum haben die einzelnen als Götter hervortretenden Gestirne, der Mond, der Morgen- und Abendstern usw. Eigenschaften an sich, die sie in erster Linie als Vertreter des ganzen Nachthimmels mit allen seinen Sternen erscheinen lassen."[91]) Das Denken der Naturvölker ist kein wissenschaftlich-kausales, sondern ein poetisch-mythisches. Die Lehren und Erfahrungen der Völkerkunde lassen sich im einzelnen Falle nicht schlechtweg auf die vorgeschichtlichen Zeiten Europas und der übrigen Mittelmeerwelt übertragen. Sie geben aber nützliche Winke zur Vorsicht und Besonnenheit bei Fragen, die wir, ohne sonstige Mittel, bloß mit Hilfe eigenen Denkens und Empfindens leicht entscheiden zu können glauben.

2. Unbelebte Gegenstände

(Schiffe, Wagen, Thronstühle, Waffen und Werkzeuge).

Die Darstellung unbelebter Gegenstände umfaßt einen kleinen Kreis menschlicher Artefakte, deren meist sehr stark verkleinerte Nachbildungen gewöhnlich ebenfalls sinnbildlich aufgefaßt werden, obwohl die symbolische oder attributive Bedeutung oft zweifelhaft bleiben muß.[92]) So z. B. bei den Schiffsbildern, deren häufiges Vorkommen besonders in den Arbeiten der nordischen Bronzezeit schon erwähnt wurde. Darstellungen von Schiffen sind der prähistorischen Kunst am Nil, am Mittelmeer, an der Nord- und Ostsee sehr geläufig, und man liebt es gegenwärtig, alle wirklichen oder vermeintlichen prähistorischen Schiffsbilder auf den Sonnenkult zu beziehen und als „Sonnenbarken" zu deuten. Dagegen ist zu erinnern, daß mindestens bei Grabdenkmälern und Gräberfunden auch die weitverbreitete Vorstellung von der Seelenbarke, auf der die Toten das Jenseits erreichen, in Betracht kommt. Schiffsüberfahrten ins Jenseits sind bezeugt von den Indern, Germanen, Griechen, Kelten, Babyloniern, Ägyptern, Finnen, Neuseeländern, Marquesas- und Fidschiinsulanern, Dayaken, verschiedenen Stämmen der Philippinen und von allen Indianern Amerikas. Dabei sind alle jene Fälle ungerechnet, in welchen die Bootsfahrt nicht erwähnt, aber nach dem Charakter der Reise selbstverständlich ist. Fährmänner der Toten werden genannt bei den Babyloniern, Ägyptern, Griechen, Dayaken, Maori, Fidschiinsulanern und anderen.

---

[91]) Nach den Lehren der Kulturkreisforschung sind die älteren mutterrechtlichen Kulturen rein mondmythologisch, während im Mythus der jüngeren vaterrechtlichen Kulturen die Sonne zwar den Mittelpunkt einnimmt, aber auch andere Gestirne, vor allem der Mond, wichtige Rollen spielen, namentlich in jenen zahlreichen Mythen, wo Mond und Sonne als Gegensätze auftreten.

[92]) Außer den obengenannten Gegenständen könnte man in diesem Zusammenhange auch den Gefäßnachbildungen, die häufig als Anhängsel und Aufsätze (zum Teil auf großen Gefäßen) erscheinen, einen Abschnitt widmen.

Bei den Ariern galt besonders die Westsee lange als das Ziel der Toten und wurde in dieser Bedeutung später, nach dem Übergange zur Erdbestattung durch den Unterweltfluß abgelöst. „Auf dem Wege zur Unterwelt oder in dieser selbst treffen wir den Totenfluß sowohl in der ägyptischen, griechischen und germanischen Sage, wie in den Mythen der Neuseeländer und Fidschiinsulaner, während sonst in der polynesischen Unterwelt ein See des Todes liegt, das Abbild des Meeres, in den sich die Seelen stürzen, um ins Jenseits zu schwimmen.“[92a])

Das Seelenboot unterscheidet sich in der Regel nicht von dem der Lebenden, wie uns nordische und östliche Schiffsbestattungen der Vorzeit und die Vorstellungen noch lebender Naturvölker lehren. Hin und wieder zeigt es jedoch besondere Züge. Tierköpfig ist es bei den Ägyptern, Vorderasiaten und in den oben betrachteten europäischen Nachbildungen orientalischer Werke. In der malaio-polynesischen Inselwelt und an der Nordwestküste Amerikas herrscht nach Schurtz[93]) hie und da die Vorstellung, daß das Totenschiff die Verstorbenen in ein überseeisches Jenseits bringt, von wo sie dann erst ein Vogel ins himmlische Jenseits trägt. Infolge dieser Vorstellung werden Schiff und Vogel in den Schnitzwerken dieser Insel- und Fjordküstenbewohner zu einem Schiff mit Vogelkopf und Vogelschwanz verschmolzen.

Plastische Schiffsbilder der Ägypter finden sich in Gräbern, wo sie „die Barke vorstellen, auf welcher die Mumie über den Fluß gerudert wurde, um in ihre letzte Wohnung zu gelangen und im Gefolge der Götter das Meer des Westens zu befahren“.[94]) Solche Votivbarken waren zuweilen aus Edelmetall sehr fein ausgeführt;[95]) andere sind aus Ton und ganz primitiv gearbeitet.[96]) Auf ägyptischen Einfluß dürften auch die plastischen tönernen

---

[92a]) Zemmrich, „Toteninseln und verwandte geographische Mythen“, Internat. Arch. f. Ethnogr. IV, 1891. Nach den Tatsachen, welche dieser Arbeit zugrunde liegen, wird das Totenland gewöhnlich in weiter Ferne, die lange Reise dahin als gefährlich und hindernisreich gedacht; doch ist diese ursprünglich kein Eindringen in das Innere der Erde, kein Verlassen der Oberfläche, also keine Fahrt in die Unterwelt. Spencer (Principles of Sociology I, S. 222) unterschied die Totenreisen in Überland-, Seereisen, Fahrten in die Unterwelt und Reisen einen Fluß hinab. Die Flußreisen sind selten, aber wohl ursprünglich für die alten Ägypter und für die Wolgabulgaren anzunehmen; denn Spencer führt einige Stämme Borneos und andere Naturvölker an, welche tatsächlich ihre Toten einen Fluß hinabtreiben ließen, wie man sie anderwärts im Kanoe aufs offene Meer hinausstieß. Zemmrich unterscheidet nach der Lage des Reisezieles nur zwei Arten von Totenreisen: die See- und die Landreise, und selbst diese beiden werden zuweilen miteinander verschmolzen. Spencers Annahme, daß die Toten einfach und regelmäßig nur in die früheren Wohnsitze der betreffenden Völker zurückkehren sollen, erscheint durch viele einzelne Beispiele widerlegt, in welchen die Lage des Totenlandes diese Annahme ausschließt.

[93]) Das Augenornament und verwandte Probleme, Leipzig 1895.

[94]) Maspero, Ägyptische Kunstgesch., S. 315.

[95]) Z. B. eine goldene und silberne Barke mit dem Bilde des Königs Kamose als Schiffsherrn, Ruderern, Steuermann und Lootsen im Grabe der Aah-Hotep, Gattin des genannten Königs der XII. Dynastie. Die silberne Barke stand auf einem hölzernen Wagen mit vier Rädern aus Bronze (Maspero l. c., S. 315, Fig. 313).

[96]) Z. B. ein Stück aus Illahun, Zeit der XII. Dynastie, mit tönernen Menschen- und Tierfiguren ganz so roh wie nur irgend welches alteuropäische Tonbildwerk. Flinders Petrie,

Schiffsbilder zurückgehen, welche in alten Gräbern Zyperns gefunden werden.[97]) Eines derselben hat ein Verdeck für eine zweite Reihe von Ruderern, ein anderes vorne am Bug zwei aufgemalte Augen, hinten eine halbe Menschenfigur mit unförmlich großem Kopfe.

Bronzene „Votivbarken" finden sich in Sardinien und an einigen Punkten der Westküste Mittelitaliens. Sie sind primitiv gearbeitet, aber zweifellos unter dem Einfluß phönikischer Vermittlung entstanden, welcher diesen orientalischen Typus nach Europa verpflanzte.

Die Bronzebarken Sardiniens stammen nicht aus punischen Gräbern, sondern aus Depotfunden der einheimischen Bevölkerung.[98]) Merkwürdig daran ist die Verbindung mit Tierfiguren. Ein Stück hat als Bugspriet einen Ziegenkopf, auf dem Tragring in der Mitte sitzt ein Vögelchen. Auf dem Rande einer zweiten Barke sind ringsum kleine undentliche Tierfiguren (Schweine) angebracht. Ein Stück aus Ostia[99]) endigt vorne in einen Ziegenkopf; auf beiden Seitenrändern stehen, nach rückwärts gewendet und durch einen jochartigen, den Griff bildenden Bügel verbunden, zwei Rinderfiguren; der Ring ist abgebrochen. Ein Stück aus Vetulonia[100]) hat einen Hirschkopf am Vorderende und viele Tiergestalten auf den beiden Rändern; ein Bügel mit Ring verbindet die beiden Mittelfiguren. Diese Objekte waren also zum Aufhängen eingerichtet.[101]) Man hat sie für Nachahmungen von Transportschiffen gehalten, in welchen Tiere verladen waren. S. Reinach erinnert bei den sardischen „Votivbarken" an die Arche Noah.

Die Schiffsbilder der Bretagne befinden sich an Dolmen, d. h. an Totenhäusern. In norddeutschen und skandinavischen Gräbern der jüngeren Bronzezeit finden sich nicht selten eigentümliche kurzgriffige Bronzemesser (Schermesser) mit Schiffsdarstellungen in dem aus der alten bildlosen Spiralornamentik entstandenen rundlinigen Stil der jüngeren Bronzezeit des Nordens.

Derartig verzierte Messer mit kurzem spiraligen oder anders gestalteten Griff kennt man aus Holland, Hannover, Schleswig-Holstein, Dänemark und Schonen; im russischen Baltikum ist nur ein Exemplar gefunden worden.

Auf einem dieser Messer[102]) erscheinen auf dem stilisierten, aber sonst deutlich gezeichneten Schiff zwei halbe Menschenfiguren nach vorne gewendet mit symmetrisch erhobenen Armen, das kreisrunde Haupt von einem Strahlenkranz umgeben, der wohl nur die Haare andeuten soll.[103]) Zwei

---

Ten years digging in Egypt, S. 121, Fig. 93. Der Stillosigkeit wegen hält Flinders Petrie diese Arbeiten für Spielzeug.

[97]) Ohnefalsch-Richter, „Kypros" etc., Taf. CXLV, Fig. 4, 6, 7.

[98]) Pais, La Sardegna prima del dominio Romano, Taf. VI, Fig. 1—3. Über einen solchen Depotfund s. besonders Not. Scavi 1882, S. 309, Taf. XVIII, Fig. 14.

[99]) Archaeologia, Bd. XLII, Taf. XXXVIII.

[100]) Falchi, Vetulonia, Taf. XI, Fig. 5.

[101]) Vgl. auch Jahrb. arch. Inst., Anz. 1893, S. 97, 12.

[102]) Aus Jütland, Mém. Soc. Ant. Nord 1872—1877, S. 341, Fig. 11 (oben S. 198, Fig. 2).

[103]) Doch darf man bei diesen Figuren auch an Götterbilder denken. Von den Phönikern berichtet Herodot, daß sie Bilder ihrer Pataeken auf die Schiffe zu stellen pflegten, von den Marquesasinsulanern und Neuseeländern Cook und dessen Reisegefährten, daß sie am Vorderteile ihrer Schiffe aufrechtstehende Pfähle mit grobgeschnitzten Menschengesichtern hatten. Nach siegreichen Seegefechten zierten die Maoris ihre Schiffsgötzen mit Federbüschen und steckten das Herz eines gefallenen Feindes als Speise vor denselben auf. (Lippert, Geschichte des Priestertums I, S. 68.)

Sonnengötter auf einem Schiff sind kaum denkbar, eher der Tote mit seinem Fährmann. Auf dem Bruchstück eines Bronzemessers aus einem Steinkammergrabe mit Brandbestattung bei Borgdorf in Holstein (oben S. 198, Fig. 4)[104]) sieht man sogar eine lebhaft bewegte Szene, die sich gewiß nicht auf den Sonnenkultus bezieht; eher ist das Abenteuer eines Seefahrers dargestellt, der auf seinem Schiffe von einem Seeungeheuer überfallen wird. Einen solchen Überfall mochte man sich in der Meeresferne drohend denken, wo die Seeungetüme hausen, welche die Überfahrt ins Totenreich gefährden. Hierauf darf sich die Vermutung gründen, daß mit den Schiffsdarstellungen der Bronzemesser Totenschiffe gemeint seien. Diese Messer, welche einem sakralen Zwecke gedient haben mögen, wie die Halbmondmesser der italischen Villanovaperiode, gehören gleich diesen ausschließlich zur Ausstattung von Gräbern; es ist also denkbar, daß in der Verzierung derselben Darstellungen des Totenschiffes typisch geworden seien. Das Totenschiff ist aber wohl schon eine uralte Vorstellung europäischer, am Meere oder in der Nähe des Meeres wohnender Völker gewesen.

Als Totenschiffe sind wohl auch die im baltischen Norden häufig vorkommenden schiffförmigen Steinsetzungen in und über Gräbern sowie die in Gräbern enthaltenen ganzen Holzschiffe der Wikingerzeit anzusehen. Die nordischen Sagas sprechen oft von Männern, die in Grabhügeln auf ihren Schiffen bestattet werden.

Die nordischen Felsenzeichnungen mit ihren zahlreichen Schiffsbildern (s. Abb. S. 235 u. S. 237, Fig. 1 u. 3) haben keine Beziehungen zu Tod und Grab; doch kommen Schiffsbilder hier manchmal in eigentümlicher Verbindung vor. So hält ein phallischer Mann mit Hörnerhelm und Schwert ein Schiff hoch in der Hand empor; daneben sind fünf Ruder, eine Anzahl Grübchen und ein zweites Schiff eingehauen. Ein phallischer Mann mit Hörnerhelm und gezücktem Schwert erscheint doppelt so groß wie die sieben anderen Figuren des Schiffes auf dem Hinterteile eines solchen (s. Abb. S. 237, Fig. 3). Dieses Felsenbild von Bohuslän ähnelt einem aus Bronze gearbeiteten Schiffsbild aus der Zeusgrotte auf Kreta, dem Belag eines Kästchens oder ähnlichen Gegenstandes. Zwei übermenschlich große Gestalten stehen hier ebenfalls auf dem Hinterteile des Schiffes, ein Mann mit Schild und Helm zu den fünf Ruderern gewendet und eine Frau mit symmetrisch erhobenen Armen nach vorne gewendet (s. Abb. S. 237, Fig. 4). Hier ist vielleicht eine Entführung dargestellt.

Während die Darstellung des Schiffes sich auf die Gegenden alter Seefahrt beschränkt, findet sich die des Räderwagens in der Zeichnung und Plastik der Bronze- und der ersten Eisenzeit auch in anderen Teilen Europas. Zweirädrige Kriegswagen kennt man bereits aus Steinbildwerken der Bronzezeit Griechenlands (mykenische Grabstelen) und Skandinaviens (s. Abb. S. 235, Fig. 1 und S. 239, Fig. 5), vierräderige aus Zeichnungen in schwedischen Felsenbildern, auf Tongefäßen der ersten Eisenzeit an der

[104]) Mitth. Anthr. Vereines Schleswig-Holstein, Kiel 1896, S. 9 ff., Fig. 4.

oberen Donau (Ödenburg, s. Abb. S. 197, Fig. 5) und in Norddeutschland (Westpreußen). Die menschlichen Figuren auf solchen Wagen sind hervorragende Personen: Könige, heroisierte Tote oder Gottheiten; denn das Fahren auf einem Wagen ist eine Auszeichnung. Noch im späteren Altertum wurden Götterbilder auf Wagen gestellt, teils zur Mitführung auf Wanderzügen, teils zu festlichen Umzügen.

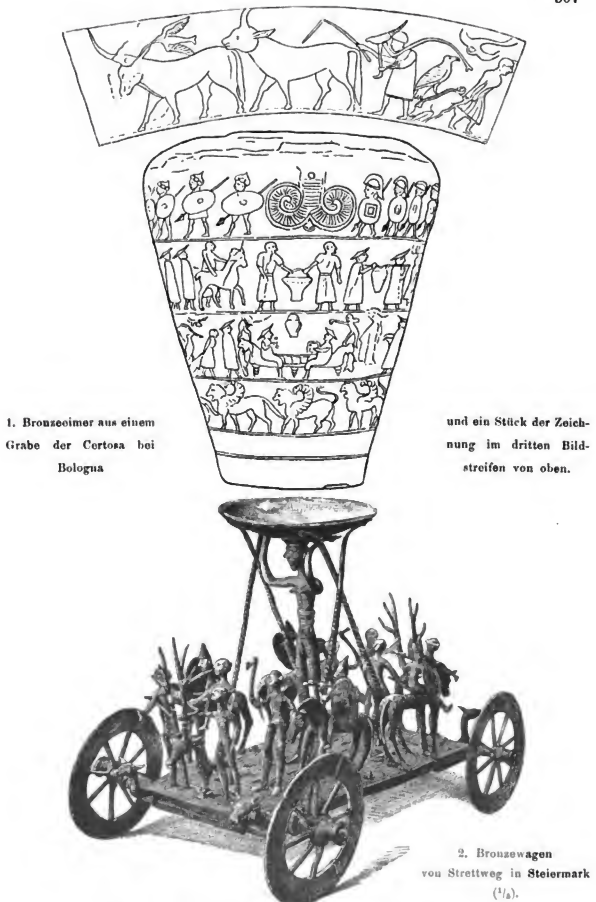
Im Zuge des Xerxes befand sich nach Herodot das Bild der obersten Gottheit auf einem von acht Rossen gezogenen Wagen, hinter welchem der König seinen Platz hatte. Die Goten führten noch im vierten Jahrhundert n. Chr. ein Idol auf einem Lastwagen in ihren Zügen mit, und bei den Germanen des Tacitus bestand derselbe Brauch: der von Rossen gezogene heilige Wagen wurde von Priestern und Fürsten geleitet. Solche Züge in Krieg und Frieden sind das Ursprüngliche, die religiösen Umzüge nur Abbilder derselben. Der von Kühen gezogene Wagen der Nerthus (nach Tacitus identisch mit terra mater) wurde im ersten Frühling durchs Land gefahren und darnach der Wagen, das Idol und die Kleidung desselben in einem See gewaschen. Im Haupttheiligtum der Göttermutter zu Gordion in Phrygien stand der heilige Wagen derselben. Als der Kult dieser Göttin nach Rom verpflanzt wurde, pflegte man auch dort das Idol derselben auf einem Wagen umherzuführen und dann zu baden. In dieser Reinigung, wie in jedem Eintauchen eines Götterbildes in Wasser, vermutet Furtwängler[104a]) den Überrest eines alten Regenzaubers. Aber diese Waschung bedeutet zunächst wohl nur die Abspülung des Reisestaubes vor der neuerlichen Feststellung des Kultbildes und ist eine Nebensache, während der Umzug die Hauptsache ist. Das Bad der Götterbilder ist ein Akt der Geisterverpflegung wie die Darbringung von Nahrung, die Unterhaltung durch Musik usw.

Vor der Nordseite des Parthenon zu Athen stand ein Bild der Erdgöttin, welche dargestellt war, wie sie von Zeus Regen erfleht. Sie ragte nur mit dem halben Körper aus dem Boden hervor, und die Aufstellung geschah wohl infolge einer langen und verderblichen Trockenheit. Ein Siegelabdruck auf einer kleinen Tonpyramide aus Attika zeigt die Gestalt der Göttin, wie sie in jenem Bildwerke vermutlich erschien, aber auf einem zweiräderigen Karren, wie sie die attischen Landleute benützen; unter der Halbfigur erscheint eine Lage von geschnittenem Gras, Korn o. dgl.

Aus Bronze gegossene Räder, die zu (nicht erhaltenen) kleinen oder mittelgroßen, zwei- oder vierräderigen Wägelchen — jedenfalls nicht zu gewöhnlichen Gebrauchswagen — gehörten, sind in Schichten der Bronze- und ersten Eisenzeit öfter gefunden worden.[104b]) Sie sind meist klein (Dm. 18—20 cm); aber vier in einem Tumulus bei La Côte-Saint-André (Isère, Frankreich) beisammenliegende Stücke hatten den beträchtlichen Durchmesser von 52 cm. Dabei fanden sich Bruchstücke einer großen bronzenen Situla, und Déchelette steht nicht an, in diesem Funde die Überreste eines Prozessionswagens zu erblicken, auf dem ein heiliges Gefäß in feierlichem Zuge umhergeführt worden sei. Demgemäß sieht der Genannte auch in den kleinen Kesselwagen von Milaveč bei Taus in Böhmen, von Peccatel in Mecklenburg usw. Geräte zu kultlichem Gebrauch, ja (l. c., II, 2, S. 828) sogar in der Wagendarstellung auf einem Tongefäßfragment aus Ödenburg (l. c., S. 599, Fig. 232 = oben S. 197, Fig. 5) die Schilderung eines solchen Umzuges. Allein der auf diesem Wagen befindliche, aufrecht stehende Gegenstand bedeutet wohl kaum, wie Déchelette glaubt, ein großes Gefäß, sondern wahrscheinlich eine menschliche Gestalt, deren Hals noch vorhanden, deren Kopf aber abgebrochen ist. Dafür spricht eine ähnliche Wagendarstellung auf einem ganz erhaltenen Gefäß desselben Fundortes (s. unten), worin die auf dem Wagen stehende Dreiecksfigur mit Hals und Kopf zweifellos eine Menschengestalt vorstellt. Diese

[104a]) A. Furtwängler, Meisterwerke der griechischen Plastik, kunstgeschichtliche Untersuchungen, Leipzig und Berlin 1893. („Die um Regen flehende Erdgöttin beim Parthenon", S. 257 ff.)

[104b]) Vgl. Déchelette, Manuel II, 1, S. 290 f.



1. Bronzeeimer aus einem Grabe der Certosa bei Bologna und ein Stück der Zeichnung im dritten Bildstreifen von oben.

2. Bronzewagen von Strettweg in Steiermark (1/8).

Figurale Arbeiten aus Gräbern der ersten Eisenzeit.

rohen Vasenzeichnungen können also nicht im angegebenen Sinn zur Erkärung der kleinen Bronzewagen verwertet werden.

Außer menschlichen Figuren erscheinen auf Wagen auch goldbelegte „Sonnenscheiben", Gefäße und hohle Vogelfiguren. Der Sonnenwagen von Trundholm (oben S. 207) aus der Zeit um 1500 v. Chr., ein Bronzewägelchen mit sechs vierspeichigen Rädern, auf dem die goldplattierte und spiralverzierte Sonnenscheibe samt dem Zugpferd stand,[105]) ist eigentlich ein zweiräderiges Gefährt, welches die vertikale Scheibe trägt und in eine horizontale Deichsel ausläuft, an deren Ende, von vier Rädern getragen, das Zugpferd steht. Die norddeutschen sogenannten „Deichselwagen" bilden eine typische, auf verhältnismäßig engem Gebiet vertretene Gruppe, die sich von den in anderen Gegenden gefundenen kleinen Bronzewagen unterscheidet. Ihre Hauptmerkmale sind, daß sie nur eine Achse haben, daß die Deichsel in eine Dülle ausläuft, und daß sie mit Vogelfiguren oder Rinderköpfen geziert sind. Diese Gebilde sind untereinander sehr ähnlich.[106]) Eines der Stücke[107]) stammt aus einem Moore bei Burg im Spreewalde, ein zweites[108]) ist in der Nähe des vorigen gefunden; ein drittes[109]) stammt aus der Gegend zwischen Frankfurt a. d. Oder und Drossen; ein viertes[110]) aus Oberkehle bei Trebnitz in Schlesien; endlich wurden zwei Räderpaare von solchen Wagen, das eine bei Frankfurt a. d. Oder in einer Urne, das andere bei Friesach gefunden. Der Deichselwagen von Oberkehle hat nebeneinander drei Räder an einer Achse, ein Unding für einen Wagen, aber verständlich, wenn man vermuten darf, daß das mittlere Rad ursprünglich auf dem Wagen stand und die Sonnenscheibe vorstellte.

Über die in Gräbern der ersten Eisenzeit, beziehungsweise der jüngeren nordischen Bronzezeit, meist neben einer reichen sonstigen Ausstattung, gefundenen kleinen Kesselwagen aus Bronze hat C. Schuchhardt in dem Werke „Der Goldfund vom Messingwerk bei Eberswalde" 1914 die glückliche Vermutung geäußert, daß diese Geräte nicht, wie gewöhnlich angenommen wird, zu kultlichem Gebrauch, sondern als fahrbare Mischkessel zu profaner, prunkvoller Tafelsitte gedient hätten. Es ist vielleicht nur Zufall, daß in den aus derselben Zeit stammenden homerischen Gedichten solches fahrbare Tafelgerät nicht erwähnt wird. Mit Recht bekämpft Schuchhardt bei dieser Gelegenheit die „laienhafte Neigung, alles Erstaunliche in der Vorgeschichte

[105]) S. Müller, Nordiske Fortidsminder, Kopenhagen I, 1903, 303—321. Ders., Urgeschichte Europas, Straßburg 1905, Taf. II, S. 116. Müller setzt diese Arbeit an den Beginn des letzten Jahrtausends v. Chr. und in Beziehung zur Kunst der Dipylonperiode Griechenlands. Er hält für sicher, daß damals nicht bloß der Sonnenkult vom Süden nach Dänemark gedrungen sei, sondern daß auch Tierbilder der Dipylonzeit den nordischen Stämmen zu Gesicht gekommen und von diesen nahezu gleichzeitig nachgebildet worden seien.

[106]) Virchow, Cipr. Paris 1867, 251 ff. Undset, Erstes Auftreten des Eisens, 195 ff.

[107]) Undset, l. c., Taf. XX, Fig. 8.

[108]) Zeitschrift für Ethnologie V, Verhandlungen, S. 198; XII, Verhandlungen, S. 144.

[109]) Mecklenburger Jahrbuch XVI, 1851, S. 262; Kemble, Hor. fer., Taf. XXIII, Fig. 4.

[110]) Zeitschr. für Ethnol. V, Taf. XVIII, Fig. 1.

mit Opfer und Anbetung in Verbindung zu bringen". Allerdings trägt gerade der stattlichste erhaltene Kesselwagen (von dessen Mischgefäß nur der schalenförmige Boden übrig geblieben ist) in zwei plastischen Figurengruppen die Darstellung von Opferhandlungen und das Gefäß ruhte auf dem Kopfe einer großen, nackten weiblichen Figur, die man leicht für ein Götterbild halten kann. Der Wagen (s. Abb. S. 507, Fig. 2) stammt aus einem Brandgrabe von Strettweg bei Judenburg in Steiermark und ist ein unteritalisches Werk, das in vielen Einzelheiten mit Bronzearbeiten aus Kampanien und Etrurien übereinstimmt.

Der Besatz der Wagenplatte mit zwei Paaren von Pferdeköpfen erinnert an die vier ebenso verwendeten Pferdevorderteile eines Bronzewagens aus der Grotta d'Iside in Vulci (oben S. 455). Die nackte weibliche Mittelfigur, welche ein Gefäß auf dem Kopfe festhält, ist wohl gleichbedeutend mit der gefäßtragenden nackten Frauenfigur eines Ständers von Vetulonia (S. 499, Fig. 9, vgl. auch S. 451, Fig. 8). Die vier Reiter mit Schild und Speer und spitzigen Helmen erinnern an die vier mit ebensolchen Helmen bedeckten Köpfe eines anderen Ständers von Vetulonia (S. 499, Fig. 8), aber auch an die Reiterfiguren, welche wiederholt auf den geknickten Beinen eherner Dreifußbecken von Vetulonia erscheinen (S. 459, Fig. 5). Die vier Figuren in den beiden vorderen Reihen der Figurengruppen des Strettweger Wagens zeigen die merkwürdige Geschlechtslosigkeit der vier Figuren auf jeder der beiden Platten der Sammlung Payne Knights und des Plattengehänges der Sammlung Borgia (S. 499, Fig. 2—4). Man könnte das für ein Nachlässigkeit der Modellierung halten, wenn die erstgenannten Plattenwerke nicht zugleich androgyne Figuren enthielten, und wenn auf dem Strettweger Wagen hinter den Paaren geschlechtsloser Figuren nicht zwei andere Figurenpaare erschienen, von welchen je eine Figur ithyphallisch, die andere ausgesprochen weiblich gebildet ist. Diese Gesellung je einer männlichen und einer weiblichen Figur erinnert wieder an die merkwürdige Komposition von Vetulonia, in welcher ein ithyphallischer Mann mittels Kettchen an einen Ring im Hinterhaupte einer weiblichen Figur gehängt ist (S. 451, Fig. 11). Dazu kommt noch die von Kemble bemerkte Tatsache, daß die beiden Frauengestalten des Strettweger Wagens ebenfalls Ösen am Hinterkopfe tragen, in welche einst Ringe eingehängt waren, ganz wie bei den Plattenfiguren der Sammlungen Payne Knight und Borgia.

Der Bronzewagen von Strettweg ist ein figurenreiches italisches Importstück. Weiter nach Norden hin verlieren sich die anthropomorphen Elemente an den Kesselwagen. Wir kennen solche aus Böhmen,[111]) Mecklenburg[112]) und Schweden.[113]) Diese Fundorte lassen eine Verbreitungslinie erkennen, welche die von Italien nach Steiermark ziehende Linie über die Donau und die Ostsee hinweg fortsetzt. Sie gehören sämtlich dem Ende der nordischen Bronzezeit, beziehungsweise der älteren Hallstattperiode Mitteleuropas an, d. i. ungefähr der Zeit von 650—500 v. Chr. (Montelius' VI. Periode der Bronzezeit). Der Wagen von Milaveč in Böhmen stammt aus einem Grabhügel und enthielt angeblich Leichenbrand. Der Bronzewagen von Peccatel verrät sich auch durch die Fundumstände als heiliges Gerät. An dem genannten Orte standen drei Tumuli nahe beisammen. Einer derselben enthielt den Wagen und andere Bronzen, einer der beiden anderen

[111]) Milaveč bei Taus, Richlý, Die Bronzezeit in Böhmen, Wien 1894, Taf. LI, Fig. 14; Montelius, Temps préhist., S. 119, Fig. 168.

[112]) Peccatel bei Schwerin, Lisch, Jahrb. IX, S. 369.

[113]) Ystad, Montelius l. c., S. 118, Fig. 167.

einen ungefähr 5 Fuß hohen viereckigen Aufbau aus Steinen und Erde, welcher ein großes kreisrundes Tongefäß umschloß, ferner einen Leichenbrand und ein Skelett in einer flachen Tonmulde. Die Bronzetypen wie die letztere Bestattungsform entsprechen vollkommen der mitteleuropäischen Hallstattperiode.

Der letztaufgefundene Kesselwagen[114]) stammt aus einem 7·5 m hohen, 44 m breiten Tumulus mit doppeltem Steinkreis bei Skallerup, Amt Prästo in Seeland. Das Grab enthielt wertvolle Beigaben: ein goldenes Armband, ein Bronzeschwert und anderes. In dem 24 cm hohen bauchigen Kessel lagen die verbrannten Gebeine. Das Gefäß besteht aus zwei zusammengenieteten Teilen und hat einen breit umgelegten Rand, von dem an kurzen Kettchen blattförmige Anhängsel herabfallen und vier gedrehte Henkel zum Bauche herablaufen. Der niedrige Fuß ruht auf einem von vier Rädern getragenen Gestelle, dessen vier Langenden gedreht und in Gestalt von je zwei Hörnerpaaren hoch emporgebogen sind. Obenauf sitzen auf diesen Enden kleine Vogelfiguren. Dadurch nähert sich dieser „Kesselwagen" dem Typus der „Deichselwagen", bei welchem diese hoch emporgekrümmten, mit Vögelchen besetzten Enden ebenfalls vorhanden sind. Blinkenberg hält den Skalleruper Kesselwagen für ein etruskisches Fabrikat, das um 800 v. Chr. auf Handelswegen aus Italien nach dem Norden gelangt sei. Er vermutet, daß dieser Gegenstand vor seiner Niederlegung im Grabe zu irgend einem praktischen Zwecke in Verwendung gestanden habe, und verweist auf analoge beräderte Gebrauchsobjekte im griechischen Kulturkreise.

Aus Italien sind noch andere beräderte Objekte bekannt: Laden, Becken usw., unbekannter Bestimmung, sämtlich aus der Zeit starker östlicher Einflüsse im Gebiet etruskischer Herrenkultur. Aus der ersten Eisenzeit Italiens und der Nachbargebiete stammen auch die meisten beräderten Vogelfiguren aus Bronze und Ton (von Corneto, Salerno, Viterbo, Este, vom Glasinac in Bosnien).

So weisen die Wagendarstellungen, zumal die Kesselwagen Nordeuropas nach Italien, die italischen nach dem mediterranen Osten hin. Bereits Undset (ZfEV. 1890, 57 f.) erinnerte an die vierräderigen Wasserbecken, die im salomonischen Tempel standen und zur Reinigung des Opfers dienten. Sie waren mit Cherubim, Stieren und Löwen geschmückt. Undset hat auch schon (l. c., S. 61) Münzbilder aus Krannon in Thessalien herangezogen, wo sich nach schriftlichem Zeugnis ein eherner heiliger Wagen befand, den man bei anhaltender Dürre in Bewegung setzte, um Regen zu erflehen. Auf dem Wagen stand, wie die Münzbilder zeigen, eine große Amphora; auf den Rädern des ersteren stehen Vogelfiguren, vielleicht die heiligen Raben, von welchen es heißt, daß sie überhaupt die einzigen derartigen Vögel im Stadtgebiete von Krannon gewesen seien. Wagen, Amphora und Vögel müssen in jener Stadt hohes Ansehen genossen haben, da man sie sonst gewiß nicht in das Wappen oder unter die Münzzeichen derselben aufgenommen hätte. Es

[114]) Chr. Blinckenberg, Aarböger 1895, S. 360 ff. Mémoires 1896—1901, S. 70 ff.



1. Tönerne Aschenurne auf tönernem Stuhl, aus Chiusi.

Nach Gh. Ghirardini.



2. Herdstelle mit tönernen Feuerböcken von einem Wohnplatz bei Heilbronn.

Rekonstruktion nach A. Schliz.

heißt, daß man beim Umzuge das Gefäß wie eine Glocke geschlagen habe, um Regen zu erflehen. Solche Bittgänge sind auch sonst gewöhnlich mit Lärmerregung durch verschiedene Mittel (Hörner, Klappern u. dgl.) verbunden. Das Gefäß klang aber nur dann hell und laut, wenn es leer war und der Füllung bedurfte.

Seltener als Schiffe und Wagen wurden Stühle gebildet. Der Stuhl, besonders der Thronstuhl, ist das Attribut oder Zeichen der sitzenden Figur; das Sitzen ist aber eine Auszeichnung herrschender Gestalten. Neben den ältesten stehenden Idolfiguren erscheinen nur vereinzelt sitzende (mit oder ohne Stuhl, s. Abb. S. 60, Fig. 7, 9; S. 209, Fig. 2; S. 309, Fig. 2, 4; S. 319, Fig. 1—4; S. 367). Der leere Stuhl erfordert also eine fürstliche, heroisierte oder göttliche Person.

Mit den Götterthronen hat sich eingehend Wolfgang Reichel beschäftigt.[115]) Es waren ursprünglich große Thronstühle im Freien, wovon sich kleine tönerne Nachbildungen in Volksgräbern zu Tiryns, Mykene, Menidi und Nauplia erhalten haben. Ein Terrakottafragment vom Palamidi, worin Perrot eine Flügelgestalt zu sehen glaubte, deutet Reichel richtiger als Frau auf einem solchen Throne. Den Thronkult in jüngerer Zeit illustrieren mit ein paar klassischen Beispielen der amykläische Thron des (später im Bilde hineingestellten) Apollon, wie ihn noch Pausanias sah, und die Thronbilder mit daraufgestellten Kultobjekten auf den Münzen von Ainos. In zahlreichen anderen Heiligtümern Griechenlands gab es noch lange Zeit solche alte Throne, die in späteren Perioden verkannt und mannigfach umgedeutet wurden. Als Heimat des Thronkultus erkennt Reichel den Orient. Aus Vorderasien stammen auch Nachrichten über wandernde Götterthrone, wie Xerxes einen solchen des Sonnengottes auf Rädern dem Kern seines Heeres voranziehen ließ. Ein solcher Wanderthron war wahrscheinlich auch die „Bundeslade" der Juden mit ihrem Bildschmuck von thronhütenden Flügeltieren (Cherubim). Neben den monumentalen Thronbauten und diesen Wanderthronen gab es aber noch eine dritte Form, die der Felsenthrone aus dem lebenden Gestein, vielfach bezeugt aus dem Osten der griechischen Welt (Rhodos, Thera) und aus Kleinasien (Lydien, Phrygien), wo sie der Volksmund in jüngerer Zeit zu Sitzen von Königen oder Riesen stempelte. Noch Humann hielt den von ihm wiederentdeckten „Thron des Pelops" am Sipylos für einen wirklichen alten Fürstensitz. Diese Form steht dem Anfang der ganzen Kulterscheinung am nächsten. Zweifellos richtig bemerkt Reichel, daß der Thronkultus in die Höhen hinaufführt. Dort war der älteste Sitz der Gottheit. Wanderungen nötigten zur Ausführung tragbarer Thronsitze, ebene Länderräume zur Errichtung künstlicher Anhöhen. Die turmartigen Kultstätten der Babylonier sind künstliche Berge mit künstlichen Thronen. Leere Stühle für dämonische Wesen (in Rom auch für die Kaiser) kennt nicht nur das ganze klassische Altertum, sondern auch das Christentum und die Gegenwart (in Märchen und abergläubischen Sitten).

Auf östlichem Einfluß beruht wohl die Nachbildung von Thronstühlen in der Bronze- und ersten Eisenzeit Siziliens und Etruriens. In der Nekropole von Thapsos fanden sich neben mykenischen Bronzen und Vasen kleine, tönerne Stühle, teils mit, teils ohne Rückenlehne.[116]) Gleiche Abhängigkeit von fremdem Einfluß verraten die Thronstühle aus Ton oder Bronze in etruskischen Gräbern der Gegend von Chiusi (S. 511, Fig. 1). Sie dienten zur Aufstellung von Aschenurnen mit Gesichtsmasken oder Menschenköpfen und sind zuweilen mit Reihen phantastischer Figuren in Nachahmung jonisch-orientalisierender Arbeiten verziert, ganz genau wie die Situlen und Gürtelbleche von Este.[117]) Nach Montelius gehört

---

[115]) Über vorhellenische Götterkulte, Wien 1897.

[116]) Mon. ant. acc. Linc. VI, 1895, Taf. IV, 9, V, 10, 13. Vgl. S. 49.

[117]) O. Montelius, Die vorklassische Chronologie Italiens, Taf. LXVI, 5, 6 (s. auch 1—4 und Taf. LXVII).

diese Gruppe der vierten Periode der Eisenzeit Mittelitaliens oder dem achten Jahrhundert v. Chr. an.

Ziemlich ausgebreitet ist die Nachbildung von Waffen und Werkzeugen in Zeichnung oder plastisch in verkleinerter oder sonstwie zum wirklichen Gebrauch ungeeigneter Ausführung, wozu kostbares Material und ungewöhnliche Verzierung oder Formgebung gehören. Es finden sich Beile, Doppelbeile, Hämmer, Beilhämmer, Schwerter, Messer, Rasiermesser und anderes, am häufigsten Beile, nicht selten in sprechender Verbindung mit menschlichen Figuren.

„Hoplolatrie" (Waffenverehrung) nannte A. J. Reinach in einem Vortrage auf dem III. internationalen archäologischen Kongreß in Rom 1912 eine Kultform, die in vorgriechischer Zeit im ganzen Mittelmeergebiet verbreitet war. Sie sei spontanen Ursprungs und habe sich besonders lang in einigen östlichen Gebieten — Thrakien, Lydien, Karien — erhalten. Hieher gehört auch der kretisch-mykenische Kult der Labrys. Die Ethnologie lehrt, daß sich auch an Werkzeuge zauberische Vorstellungen knüpfen können. „Der Tlingit spricht seinen Angelhaken und die Leine für den Heilbuttfang an, indem er sie ‚Schwager' und ‚Schwiegermutter' nennt.... Die mexikanischen Kaufleute beteten ihren Wanderstab als ihren Spezialgott an und brachten ihm Opfer dar. Unter den Ewe ist der Schmiedehammer und die Feldhacke zum wichtigen Dämon geworden, der auch über den Regen gebieten kann, und beim Sonnentanz der Arapaho wird ein Gebet an den Grabstock gerichtet.... Die Pangwe in Spanisch-Guinea rechnen daher die Werkzeuge zu den Dingen, die nicht mehr bloßer Stoff sind, sondern ein Wesen, eine Lebenskraft besitzen, die man in der Wirkung gewahr wird." (K. Th. Preuß, Die geistige Kultur der Naturvölker, S. 26 f.)

Auch diese Reihe beginnt schon in der jüngeren Steinzeit Westeuropas mit in Stein gehauenen beilförmigen Zeichen. Gestielte Beile mit einer besonderen Fassung der Steinklinge sind an den Wänden der Vorgrotten in den Kreidegrüften des Tales von Petit-Morin (Marne) abgebildet. Eines befindet sich auf dem Leibe einer weiblichen Gestalt (oben S. 217, Fig. 3). In der Bretagne ist die Umrißzeichnung von Beilen häufig auf megalithischen Grabbauten der ausgehenden jüngeren Steinzeit (s. oben S. 223). Die Darstellung klingenloser Beilschäfte sieht Déchelette in den krummstabförmigen Zeichen auf 13 Dolmen (auf einem einzigen Stein über 50mal wiederholt) und mehreren Menhirstatuen von Collorgues (oben S. 217, Fig. 4, 7, 8). Auf den letzteren erscheinen diese Krummstäbe wieder als Attribute weiblicher Idolfiguren. An leere Beilschäfte ist wohl kaum zu denken; deshalb vermutete A. de Mortillet in jenen Zeichen eine Art Szepter von der Art ägyptischer Krummszepter. Der Form nach haben sie große Ähnlichkeit mit einer Wurfkeule (Bumerang); es kann aber auch eine Schlagkeule gemeint sein.

In den schwedischen Felsenzeichnungen der Bronzezeit finden sich Beile teils einzeln, teils in Verbindung mit männlichen Figuren, die das langgestielte Beil in beiden Händen halten und so klein gezeichnet sind, daß das Beil als Hauptsache erscheint, als heiliges Abzeichen, das wie eine Standarte getragen wird. In anderen Darstellungen dieser Felsenbilder steht die Größe des Beiles im Einklang mit der des Mannes (s. Abb. S. 235, Fig. 1, Mitte oben). Auch in ligurischen Felsenzeichnungen der frühen Bronzezeit halten zahlreiche kleine Männchen übermäßig langgestielte Waffen mit einer oder beiden Händen hoch empor (s. oben S. 215, Fig. 2). Diese Waffen sind aber keine Beile, sondern Dolchstäbe.

Das Miniaturbeil, als talismanisches Anhängsel getragen, geht ebenfalls in die jüngere Steinzeit zurück. Es findet sich aus Stein in neolithischen Gräbern Frankreichs, aus Bernstein in der jüngeren Steinzeit Südskandinaviens, aus Ton in der siebenbürgischen und der ukrainischen Kulturgruppe

(s. Abb. S. 313, Mitte oben). Beilförmige Amulette aus Bernstein und Ton erscheinen noch in den italischen Gräbern der ersten Eisenzeit zu Bisenzio und im Picenum, solche aus Bein und Bronze, meist am Halse von Kinderleichen, in griechischen Gräbern Ostsiziliens, goldene Miniaturbeile an einem kostbaren Halsschmuck aus der Krim. Bei gewissen Anhängselformen der Bronzezeit im östlichen Mitteleuropa (Rima-Szombat in Ungarn, Gemeinlebarn in Niederösterreich) kann man schwanken, ob das Doppelbeil („Amazonenbeil") oder ein beiderseits ausgeschnittener Schild, wie ihn die Krieger der Dipylonvasen tragen, der Zierform zugrunde liegt. In anderen Fällen ist die Nachahmung des Doppelbeiles sicher; so bei einem Bronzeanhängsel aus Vinča in Serbien.[118]) Gestielte Beile, zuweilen mit einer Vogelfigur auf dem Rücken, dienten als Anhängsel an Fibeln in Sta. Lucia, Pesaro, im Faliskerlande und sonst in Italien. Die beilförmigen Anhängsel der ersten Eisenzeit vom Glasinac in Bosnien zeigen die Formen der Düllenaxt und der einfachen halbmondförmigen sowie der Doppelaxt, die letztere mit einem Knauf am oberen Schaftende, wie in einem Bronzeoriginal aus Idalion auf Zypern.[119]) Hieher gehören die kaukasischen Beilnadeln und die beilförmigen Stabaufsätze von Hallstatt; der sinnbildliche Charakter dieser Gegenstände findet weiteren Ausdruck durch die Hinzufügung von Tierfiguren auf dem Beilrücken. Besatz oder andere Verzierung mit Vogelköpfen und Vogelfiguren erscheint auf den bekannten, oft durchbrochenen oder mit Einlagen und Gravierungen verzierten schablonenförmigen Votivbeilen aus den Gräbern der Villanovastufe Italiens. Votiväxte anderer Art, Hohlgüsse mit Schaftrohr und Tonkern stammen aus der Bronzezeit Ungarns und des Nordens.[120])

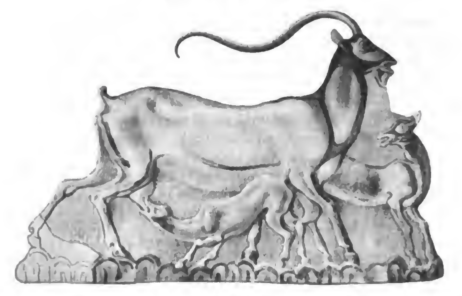
Spuren der Verehrung des Beiles als Sinnbild einer Gottheit finden sich nach Goblet d'Alviella[121]) am Beginne der historischen Zeit bei den Ägyptern, Babyloniern, Indern, Griechen, Kelten und Germanen, ja sogar bei den Lappen. Die zahlreichsten kennt man seit den Entdeckungen auf Kreta aus der jüngeren Bronzezeit Griechenlands (s. S. 515, Fig. 2). Hier wurde das Doppelbeil „Labrys" (ein karisches oder lydisches Wort) vom Ende der mittelminoischen Zeit, zirka 1600 v. Chr., an ungemein häufig dargestellt, während es in den älteren Palastanlagen von Knossos und Phästos noch fehlt. Mit oder ohne Stiel, zwischen den Hörnern von Stierköpfen (vgl. S. 385

[118]) Starinar der serb.-archäol. Gesellschaft 1908, S. 98, Fig. 10.

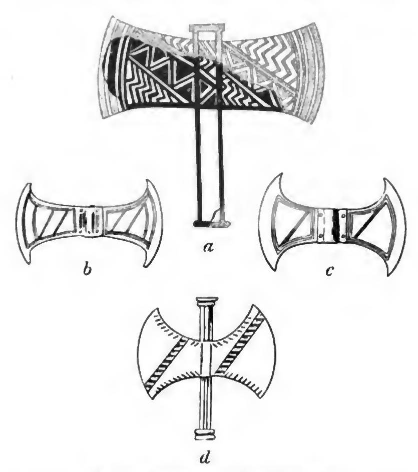
[119]) MAG. XIX, 145, Fig. 201 (Glasinac). — Perrot-Chipiez III, 867, Fig. 634 (Idalion). — Die Ähnlichkeit ist schlagend und kann nicht auf einem Zufall beruhen.

[120]) Kaukasus: Kondakof, Tolstoi, Reinach, Russie mérid. 459, Fig. 402. — Hallstatt: Sacken VIII, 2—4. — Nordische Beilschablone: Montelius, Temps préhist. 40, Fig. 72. Eine Zusammenstellung der prähistorischen Beilfunde Europas, die aus verschiedenen Gründen — unnatürliche Größe oder Kleinheit, aparte Form, Ausführung usw. — als Weihgaben o. dgl. anzusehen sind, gab L. Morillot, Une hache votive en bronze trouvée à Citeaux, Dijon 1895. Hieher gehören auch Beile aus fast reinem Blei, wie sie in der jüngeren Bronzezeit Westeuropas vorkommen. (A. de Mortillet, Le plomb aux temps préhist. L'homme préhist. I, 1903, 355.)

[121]) Bull. soc. anthr. Brüssel IX, 1890—1894, 236.



1. Wildziege mit Zicklein. Bemaltes Fayencerelief aus Knossos (3. mittelminoische Stufe, ca. 1780—1575). Text s. S. 376.



2. Darstellungen der heiligen Doppelaxt.

(*a* auf einer Palaststilvase, *b c* in Bronze aus der diktäischen Grotte, *d* auf einem geschnittenen Stein.)

Kretische Altertümer. Nach A. J. Evans.

Mitte), in den Händen von Priesterinnen, die es feierlich einhertragen (S. 497, Fig. 5), auf Sockeln hoch aufgepflanzt, mit Trankspenden und Musik geehrt (auf dem bemalten Steinsarkophag von Hagia Triada), einzeln auf Steinpfeilern im Palast von Knossos eingemeißelt, auf Vasen, Goldringen (s. oben S. 55, Fig. 2), geschnittenen Steinen usw. oft wiederholt, auch in kleinen Bronzenachbildungen ausgeführt, ist es das Zeichen einer großen, wohl männlichen Gottheit (des Zeus von Labranda in Karien, wie ihn die Griechen später nannten), also wahrscheinlich eines Himmels- und Donnergottes.

Déchelette bemerkt[122]) die häufige Verbindung des Beilsymbols mit „Sonnenzeichen" im ägäischen Kulturkreis und im übrigen Europa und denkt an nahe Verwandtschaft des Donnergottes mit dem Sonnengott, da die Primitiven dem Blitz und den Sonnenstrahlen gleichen Ursprung beimaßen. Das Beil ist aber nicht nur Attribut des Donnergottes, sondern auch Werkzeug des Opferers und erscheint als solches in den Händen männlicher Figuren, so auf dem Bronzewagen von Strettweg (oben S. 507, Fig. 2), dessen plastische Figurengruppen Hirschopfer darstellen, und in einem italischen Bronzefigürchen aus Cupra marittima in Picenum, das einen behelmten Krieger mit Beil und Opferschale vorstellt (s. Abb. S. 497, Fig. 7).[123])

3. Tierfiguren

(Pferd, Rind, Vogel).

Über Tiere in Verbindung mit geometrischen Figuren wurde schon oben S. 496 gesprochen; von Tiergestalten in Reihen und Szenen soll weiter unten die Rede sein. Hier beschränken wir uns auf die drei Lieblingstiere der Bronze- und ersten Eisenzeit, deren Darstellung in Einzelfiguren und Körperabschnitten sowie deren Verbindung untereinander oder mit menschlichen Figuren.

Milchhöfer[124]) hat das Roß als das bevorzugte Tier der gemeinsamen indoeuropäischen Sagenstoffe geltend gemacht und darauf hingewiesen, daß das Pferd überhaupt in der Mythologie und Symbolik der Semiten wie der Ägypter durchaus keine Rolle spielt, während die meisten dämonischen Bildungen volkstümlicher Art in Griechenland „sich um die Zentralfigur des Rosses gruppieren" (Pegasus, Kentauren usw.). Das Pferd ist ein heiliges Tier, Totem-, Schlacht- und Opfertier bei Rossenomaden, wie es die Inder, Iranier und europäischen Arier einst gewesen sind. Bronzene Pferdefiguren[125]) finden sich zahlreich unter den Votiven von Olympia (oben S. 10, Fig. 5) als Anhängsel mit Ringen auf dem Rücken in Italien, Kroatien

---

[122]) Manuel II, 1, 480 ff., dort auch ein Verzeichnis der Literatur über den kretischen Beilkultus. Eine Untersuchung über „die Donnerwaffe in Kultus und Volksglauben", mit zahlreichen Beispielen aus dem Norden, Griechenland, Indien usw. und mit Ausdehnung bis auf die Gegenwart, lieferte Chr. Blinckenberg, Kopenhagen 1909. Vielleicht wurden schon in der jüngeren Eisenzeit des Nordens alte Steinbeile als Donnerkeile aufgefaßt. (Vgl. Almgren, Fornvännen, Stockholm 1909, S. 39 f.)

[123]) Babelon-Blanchet, Catal. des bronzes Nr. 916.

[124]) Anfänge der Kunst in Griechenland, S. 56 ff.

[125]) Vgl. die Zusammenstellung bei Reinach, La sculpture en Europe, Fig. 386—388; 391—396; 399—406.

(Prozor), Ungarn, im Kaukasus, als Beilaufsätze in Hallstatt, an Tierfibeln ebenda und sonst. In Italien und Mitteleuropa finden sich die meisten Pferdefiguren und Tierfibeln der ersten Eisenzeit. Die Fibel ist ein spezifisch europäisches Trachtstück, die Tierfibel ein (zwar nicht ausschließlich, aber vorzugsweise) italischer Typus, und es verdient gewiß Beachtung, wenn hier unter den vorkommenden Tieren am häufigsten das Pferd dargestellt wird. Die Pferdefigur bildet den Fibelbügel; auf dem Fuß erscheint dann häufig eine kleine Vogelfigur. Auch Dreigespanne kommen vor. Auf den Pferden sitzen zuweilen Reiter oder Vögelchen oder auch (hinter dem Reiter) ein Äffchen. Am häufigsten ist die Kombination des Pferdes mit der Vogelfigur in Tierfibeln, Anhängseln (S. 519, Fig. 10), Votivfiguren, Seitenteilen von Pferdegebissen, auf griechischen Fibelfußplatten (S. 10, Fig. 6), in Vasenbildern usw.[126])

In Verbindung mit der Pferde- und Reiterfigur findet sich in italischen Bildwerken die Gestalt eines kauernden Äffchens auf der Kruppe des Pferdes; so auf dem etruskischen Tonkrug von Tragliatella (mehrere Reiter aus einer als „Truja" bezeichneten Labyrinthfigur herauskommend, einer hat ein Äffchen hinter sich auf dem Pferde), häufiger auf Reiter- und Tierfibeln: aus Este (3 Pferde mit solchen Äffchen, 2 davon mit Reitern, das mittlere mit Vogel statt des Reiters), Corneto (3 Fibeln mit Pferden, auf denen hinten Äffchen kauern) usw. Dieses kauernde Äffchen erscheint auch sonst auf Fibelbügeln (Kahnfibel aus Cologna veneta), Ohrlöffelchen (Novilara) oder als freie Figur aus Bernstein (S. 451, Fig. 5) oder Bronze in Sardinien (karthagische Gräber) und Italien (Narce, Vetulonia etc.).[127]) Es nimmt in italischen Arbeiten häufig die Stelle ein, die sonst mit Vogelfiguren oder anderen organischen Bildungen besetzt ist. Aus einem orientalischen Kulturkreis entlehnt, erscheint es als Element eines Bildervorrates, der nicht so sehr zu selbständiger Darstellung, als zu Endungen und Raumausfüllungen diente. Es geht nicht an, diese Elemente teils sinnbildlich zu deuten, teils für bloße Ziermotive zu nehmen. In der ersten Eisenzeit dürften sie schon alle miteinander bedeutungslose Zierformen geworden sein, raumfüllende Zieraten, denen man diesen Namen auch dann geben kann, wenn sie nicht in Zeichnung auf einer Fläche, sondern plastisch auf einem Körper erscheinen.

Die Verbindung menschlicher Figuren mit dem Pferd findet sich in Gestalt von Reitern und rossehaltenden Männern. Bronzene Reiterfiguren erscheinen auf Fibeln (Este, Bologna, Marzabotto und sonst in Italien sowie in Spanien), Dreifüßen (Vetulonia, S. 459, Fig. 5), Plattenwagen (Strettweg, S. 507, Fig. 2), einzeln oder zu zweien bis vieren, stets mit Spitzhelmen bedeckt (wie auch der Reiter auf einem tierköpfigen Tongefäß aus Bologna), als Votivfiguren (in den Heiligtümern von Mechel in Tirol und des Fondo Baratela bei Este) und sonst; Reiterfigürchen aus Blei in den Gräbern von Frög (S. 519, Fig. 1, 2), solche aus Ton in Este und auf Grabvasen von

[126]) Fibeln: Marchesetti, Santa Lucia 1893, 252. — Déchelette, Manuel II, 2, S. 855, Fig. 354. — Anhängsel: Kemble, Horae ferales, Taf. XXXIV, 9. — Gebißteile: Hampel, Bronzezeit, Taf. LX, 5. — Votivfigur: Olympia IV, Taf. XIV, 216. — Fibelfußplatte: Ἐφημ. ἀρχ. 1892, Taf. XI, 1 a, 2. — Vasenbild: Mon. acc. Linc. IV, 267 f., Fig. 127. Damit sind nur einige Beispiele angegeben, deren Zahl sich beliebig vermehren ließe.

[127]) Tragliatella: Mon. inst. 1881, Taf. L, M. — Este II: Not. Scavi 1882, IV, 15. — Corneto: ebenda 1896, 16. — Cologna veneta: ebenda 1896, 508, Fig. 1. — Novilara: Mon. acc. Linc. V, 1895, Taf. X, 21. — Narce: ebenda IV, 1894, Taf. IX, 20. — Vetulonia: Falchi VII, 4. — Als eingestempelte Ornamentfigur findet sich dieses Äffchen auch an Tongefäßen der Stufe Arnoaldi-Bologna. — Vgl. auch die Fibel AuhV. IV, Taf. XIV, 3.

Gemeinlebarn (S. 485, Fig. 2).[128]) Selten sind aus Stein gehauene Reiterfiguren (s. Abb. S. 474, Fig. 3), in denen die Anlehnung an fremde Vorbilder (ebenda Fig. 4) besonders deutlich ist. Rossehaltende Männer erscheinen sowohl vor einem als zwischen zwei Pferden (in heraldischer Gruppierung) auf Dipylonvasen (S. 10, Fig. 3), in italischen Bronze- und Tongefäßaufsätzen, Vasenreliefs, schematischen, aus Bronzeschüppchen gebildeten Gefäßverzierungen,[129]) Mann und Pferd in rhythmischem Wechsel auf getriebenen Hallstätter Gürtelblechen.[130]) Als Abkürzung der Pferdegestalt diente häufig die Pferdeprotome, seltener reihenweise, wie auf etruskischen Buccherovasen, als paarweise in heraldischer Entsprechung an Bronzewägelchen, in Gefäßdeckelaufsätzen, an Gürtelbeschlägen und flachen Schmuckanhängseln (S. 519, Fig. 14).[131])

Eine zweite Reihe tiergestaltiger Bildwerke besteht in den Rinderfiguren, Rinderköpfen und Hörnerpaaren der Bronze- und ersten Eisenzeit. Die Reihe beginnt in der jüngeren Steinzeit mit kleinen tönernen Rinderfiguren aus den Pfahlbauten (z. B. des Mondsees) und Landansiedlungen (z. B. des Schlaner Berges, Böhmen) und mit Stierkopfaufsätzen neolithischer Tongefäße (z. B. aus den Kulturgruben bei Prag: Podbaba, Smichow.[132])

Die Verbindung des Rinderkopfes mit dem Tongefäß ist uralt. Schon in den untersten Schichten von Hissarlik, aus denen auch ein gehörntes, vielleicht kuhköpfig gedachtes, elfenbeinernes Idol[133]) stammt, fand sich ein kuhköpfiger Gefäßhenkel.[134]) Als Tongefäßansatz erscheint die Rinderprotome frühzeitig in Zypern[135]) sowie später ebenda[136]) und in Mykenä.[137]) Sie ist als solche nicht selten in Hügelgräbern der Hallstattzeit im Save-

---

[128]) Reiterfibeln: Déchelette, Manuel II, 2, S. 854, Fig. 353. — Dreifüße: Falchi, Vetulonia VIII, 20 (vgl. XVIII, 76, ledige Pferde). — Plattenwagen von Strettweg: Much, Atlas, Taf. XLI. — Mechel: Arch. Trent. VII, 1888, Taf. VI, 13. — Fondo Baratela: Not. Scavi 1888, I, 9; II, 12; XI, 23, 24, 26. — Frög: Much, Atlas, Taf. XLVIII, 15—18. — Este: Not. Scavi 1882, V, 63. — Gemeinlebarn: MprK. I, 49, Taf. II, III. Das ledige Pferd als Tongefäßhenkel in Bologna (Not. Scavi 1889, I, 1) und Novilara (Mon. Acc. Linc. V, 207, Fig. 46).

[129]) Dipylonvase: Schliemann, Tiryns, Taf. XVIII. — Bronzegefäß von Suessula, Röm. Mitt. II, 237, Fig. 3. — Tongefäße aus Narce: Mon. Acc. Linc. IV, 196, Fig. 83; 199, Fig. 85 (vgl. 86). — Vasenrelief: ebenda 239, Fig. 105. — Ornament aus Bronzeschüppchen: Marchesetti, Sta. Lucia 1893, VII, 7, 13.

[130]) Sacken, Hallstatt XI, 5, 6.

[131]) Buccherovasen: Micali, Mon. ined., Taf. XXIX, 1, XXX, 2. — Wagen der Grotta d'Iside (Vulci): ebenda VIII, 1. — Bronzewagen von Strettweg: Much, Atlas, Taf. XLI. — Gürtelbeschläge aus Bosnien: WMBH. XX, 23. — Schmuckanhängsel mit 2 Pferdeprotomen zahlreich in Griechenland (Tegea), Italien (Bologna), Südtirol, Kroatien (Prozor), Bosnien (Jezerine) und im Kaukasus (Kamunte).

[132]) Mondsee: MAG. VI, Taf. IV, 15, 17, 19, 21. — Schlaner Berg: ZfEV 1897 (255). — Podbaba, Smichow: ebenda 250, 252.

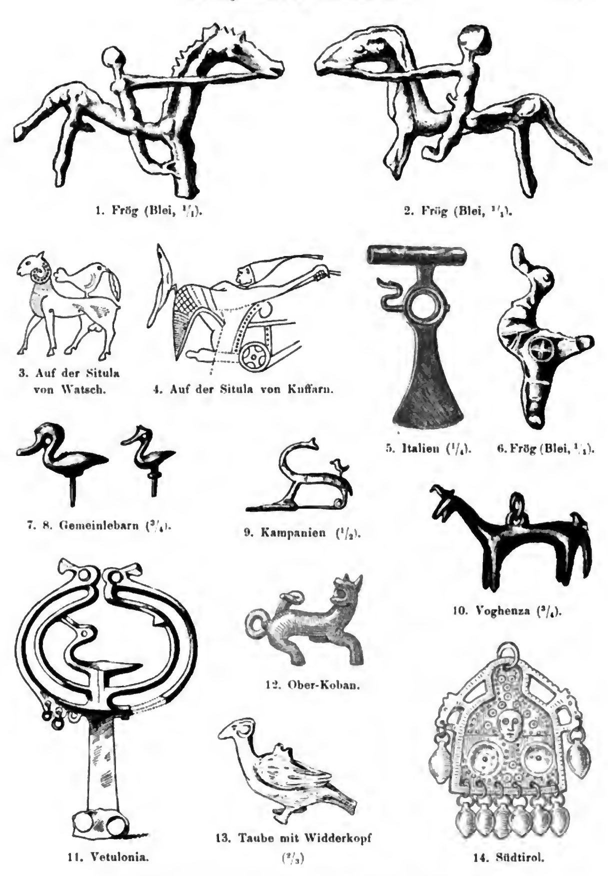
[133]) „Ilios", S. 297, Fig. 142.

[134]) L. c., S. 668, Fig. 1405.

[135]) Ohnefalsch-Richter, Kypros, die Bibel und Homer, Taf. CXLIX, Fig. 14, b, c.

[136]) Cesnola-Stern, Taf. LXXXVI, Fig. 3.

[137]) Perrot-Chipiez, VI, S. 822, Fig. 397.



1. Frög (Blei, $^{1}/_{1}$).
2. Frög (Blei, $^{1}/_{1}$).
3. Auf der Situla von Watsch.
4. Auf der Situla von Kuffarn.
5. Italien ($^{1}/_{4}$).
6. Frög (Blei, $^{1}/_{1}$).
7. 8. Gemeinlebarn ($^{3}/_{4}$).
9. Kampanien ($^{1}/_{2}$).
10. Voghenza ($^{3}/_{4}$).
11. Vetulonia.
12. Ober-Koban.
13. Taube mit Widderkopf ($^{2}/_{3}$)
14. Südtirol.

Tierbildnerei und Tierornament der ersten Eisenzeit.

gebiet[138]) in Mittelsteiermark[139]) und an der Donau.[140]) Auch Bronzegefäßhenkel sind häufig gehörnt oder noch deutlicher als Rinderköpfe gestaltet.[141]) Ein Bronzebecken aus Hallstatt[142]) hat als Handhabe eine ganze Kuh mit nachfolgendem Kalbe. Aus Veji hat Pigorini[143]) ein keramisches Analogon nachgewiesen, wonach speziell diese Form der Kombination als italischer Typus erscheint. Aus derselben Zeit stammen italische und donauländische Tongefäße, welche ganz als Rinderfiguren gebildet sind.[144])

In Tiryns und Mykenä fanden sich unter hunderten von tönernen Tierfiguren meist Kühe mit grob geformten, grell bemalten Leibern (Schliemanns „Hera-Idole"),[145]) andere in Gräbern (von Nauplia, Jalysos usw.) und Heiligtümern (der Akropolis von Athen, des Tempelbezirkes von Olympia und sonst in Griechenland). Einige Rinderfiguren aus Metall sind ebenfalls sehr alt. So das gejochte Paar aus Bythin in Posen, aus Kupfer, mit sechs kupfernen Flachbeilen zusammen gefunden.[146]) Etwas jünger ist ein Paar besser gebildeter Rinderfiguren aus Bronze, gefunden mit einigen Randleistenbeilen und anderen Depotstücken in Châtillon-sur-Seiche.[147]) Déchelette hält sie für importierte spanische Arbeit und erinnert daran, daß Rinderdarstellungen, welche Evans einer „minoischen Kunstschule" zuschreibt, in Spanien und auf den Balearen häufig sind. Schöne bronzene Stierköpfe stammen aus Costig auf der Insel Majorca. Meist aber ließ man sich an einfachen, roh andeutenden Formen genügen. Solche zeigen die bronzenen Rinderfiguren unter den Weihgeschenken und Grabbeigaben von Olympia, im Kaukasus und in Hallstatt.[148])

Die „ungeheure, nach mehreren Tausenden zählende Menge von kleinen rohen Tierfiguren aus Kupfer oder Bronze" (Furtwängler), welche in den tiefsten Schichten der Altis von Olympia massenhaft, namentlich an Brandaltarplätzen, gefunden wurden, sind fast ausschließlich Rinder oder Pferde, ein Beweis, daß diese beiden Tiere von der noch wenig orientalisch beeinflußten Bevölkerung Westgriechenlands besonders heilig gehalten und ihren heimischen Göttern, der Hera und dem Zeus, geopfert wurden. „Andere, sicher erkennbare Tiere," sagt Furtwängler (l. c., S. 29), „kommen in der Masse nicht vor; die undeutlichen Tiere müssen also als schlecht charakterisierte Exemplare jener beiden Gat-

---

138) St. Margarethen in Krain, Videm in Steiermark, Mitt. prähist. Kommission I, S. 76, Anm. 1.

139) Wies, Mitt. Anthrop. Gesellsch., Bd. XV, Taf. XII, Fig. 7.

140) Gemeinlebarn in Niederösterreich, Mitt. prähist. Kommission I. S. 66, Taf. III, Fig. 1, 2. (Oben S. 485, Fig. 1.)

141) Sacken, Hallstatt, Taf. XXIII, Fig. 2. 3.

142) L. c., Taf. XXIII, Fig. 6 (hier S. 475 links oben).

143) Bull. pal. Ital. XVIII, S. 236 f., Fig. 1 (hier S. 475 rechts oben).

144) Corneto: Not. d. Scavi 1882, Taf. XIIIbis, Fig. 1, mit zwei menschlichen Figuren als plastischem Aufsatz. — Bologna-Benacci: Zannoni, Certosa, Taf. XXXV, Fig. 42; Taf. CXLVIII, Fig. 15, mit Reiterfigur als plastischem Aufsatz. — Rabensburg in Niederösterreich: Much, Atlas, Taf. LXX, Fig. 5. Ein tiergestaltiges kleines Tongefäß aus dem Flachgräberfelde von Hadersdorf am Kamp in Niederösterreich (abgebildet in meiner „Urgeschichte des Menschen", S. 597, Fig. 253) gehört schon der frühesten Eisenzeit des Donaugebietes, etwa der Zeit der Benaccigräber bei Bologna an.

145) Schliemann, Tiryns, Taf. XXIV a und b, Mykenä, S. 82, Fig. 114—119.

146) ZfEV. 1873, Taf. XVIII. L'Anthr. 1896, 175.

147) Déchelette, Manuel II, 1, 471, Fig. 198, 2. 3.

148) Olympia IV, Taf. X—XIII. — Chantre, Caucase, Taf. Xbis, Fig. 10. — Sacken, Hallstatt, Taf. XVIII, 31—33.

tungen angesehen werden und dürfen nicht dazu verleiten, andere Tiere, wie Maulesel, Hunde u. dgl., mit denen sie eine oberflächliche Ähnlichkeit haben, zu erkennen. Das numerische Verhältnis von Pferden und Rindern ist ein ziemlich gleiches; doch wiegen bei den ältesten Gattungen die Rinder, in dem entwickelten geometrischen Stile die Pferde vor." Man darf daraus vielleicht den Schluß ziehen, daß in der älteren Zeit Votive an eine weibliche, in der jüngeren Zeit solche an eine männliche Gottheit häufiger waren. Doppelrinder, vorne und rückwärts gleich gebildet, aus Bronze gegossen, gewöhnlich mit einem Bügel auf dem Rücken, also zum Anhängen bestimmt,[149]) stammen zumeist aus Oberitalien, nur ein Stück ist in Olympia gefunden.[150]) Die symmetrische Bildung und die Anhängevorrichtung erlauben uns, diese Stücke den talismanischen Anhängseln gleichzustellen, welche mit zwei Tierprotomen (Vogel- oder Pferdeköpfen) ausgestattet sind.

Wie beim Pferd und beim Vogel, spielt auch beim Rinde neben der ganzen Gestalt der Kopf eine selbständige Rolle.[151]) Wegen des charakteristischen Hörnerpaares ist derselbe beim Rind eine besonders verwendbare Abbreviatur der Gesamtfigur. Aber auch das Hörnerpaar allein eignet sich zu solcher abgekürzten Darstellung. Die ungemein häufige Verwendung dieser Abkürzungen gestattet auch einen Schluß auf die Symbolbedeutung dieser uralt-heiligen Tierfigur. Das Rind ist bei vielen ackerbautreibenden Völkern ein heiliges oder dämonisches Tier, und an mythischem sowie künstlerischem Ausdruck dieser Vorstellung fehlt es weder im alten Orient, noch in Griechenland. Die Ägypter verehrten eine kuhköpfige Gottheit, die Griechen opferten dem stierköpfigen Minotaurus. Der assyrische König besiegt einen verderblichen Stier, wie Theseus den marathonischen. Symbolische Rinderköpfe, Rinderfiguren und Stierbändigungen sind beliebte Gegenstände glyptischer, toreutischer und malerischer Darstellungen der mykenischen Kunst. Aus den Schachtgräbern Mykenäs stammen Goldringplatten mit Rinderschädeln, aus Goldblech geschnittene Rinderköpfe mit dem Doppelbeil zwischen den Hörnern und ein plastischer silberner Rindskopf mit Stirnrosette.[152]) In den ägyptischen Wandgemälden Thebens sind Tributgaben der Kefti dargestellt, unter welchen sich Rinderköpfe teils als plastische Gebilde,[153]) teils als Gefäßornament mit Rosetten zwischen den Hörnern finden.[154])

Es fehlt nicht an Analogien hiezu in der prähistorischen Bronzebildnerei anderer Länder Europas. Ein Rindskopf als Anhängsel stammt aus der ungarischen Bronzezeit,[155]) ein anderer zum Aufstecken aus Walchow bei Fehrbellin.[156]) Zuweilen sind die Hörner nach abwärts gekrümmt, so bei einem Kuhkopfanhängsel aus Santa Lucia, Küstenland,[157]) dann in der getriebenen Arbeit einer Bronzevase von Giornico,[158]) wo ein Stierkopf neben einem Vogel, einem Pferd mit Reiter oder Flügeln und mehreren zum Teil ithyphallischen Män-

---

[149]) Siehe z. B. Kemble, Hor. fer., Taf. XXXIII, Fig. 15, hier S. 459, Fig. 2. Ferner: Babelon et Blanchet, Catalogue Nr. 1182. Andere Stücke im Louvre zu Paris: Longperier, Notice des bronzes antiques du Musée du Louvre, S. 197, Nr. 889. Ein Stück bei Babelon und Blanchet, Nr. 1183, hier S. 459, Fig. 4, ist 6 cm lang und hat an jedem Ende einen doppelten Rinderkopf. Die Herausgeber meinen, daß diese Figuren an Kettchen hängend als Verzierung von Pferdegeschirr gedient haben.

[150]) Olympia IV, Taf. XXV, Fig. 477.

[151]) Bukranien aus Bronze in der Pariser Nationalbibliothek: Babelon und Blanchet, Catalogue Nr. 1170—1181. Eines derselben (Nr. 1175) hat einen dreifachen Phallus im Maule, ein Zeichen, daß diese Protomen als Apotropaia galten. Andere im etruskischen Museum zu Florenz, teils mit Weichteilen, teils ohne diese.

[152]) Schliemann, „Mykenä", S. 252 f., 329 f. (Vgl. oben S. 385, Mitte und S. 387, Mitte unten.)

[153]) Perrot-Chipiez. III, Fig. 542.

[154]) Jahrb. arch. Inst. VII, 1842, Anz. S. 14.

[155]) Hampel, „A bronzkor emlékei Magyarhonban" II. 1892, Taf. CLXV, Fig. 9.

[156]) Zeitschr. für Ethnol. V. Verhandl. 1873, S. 201.

[157]) Marchesetti, Scavi nella necr. di Santa Lucia, Taf. XXIV, Fig. 36.

[158]) Antiqua 1893, Taf. VIII, IX, S. 8.

chen gebildet ist. Auf dem Henkel einer Silbervase mykenischer Zeit aus Kittion, Zypern,[159]) haben die in Ringe eingeschlossenen getriebenen Rinderköpfe ebenfalls solche abwärts gekrümmte Hörnerpaare.

Bei den Ägyptern galt der Kopf des Schlachttieres als der den Göttern geheiligte Sitz der Seele, dessen Genuß verboten war. Aus einer ähnlichen Vorstellung entsprang die Verzierung der Opferaltäre und Tempelfriese mit Widder- oder Rinderschädeln.

Wirkliche Bukranien, oder wenigstens das obere Schädelstück vom Rind mit den Hornzapfen, finden sich nicht selten an prähistorischen Wohnplätzen in der Art zugerichtet, daß man daran denken darf, sie seien zum Anheften etwa an einer Hütte oder einem Denkmal bestimmt gewesen. Leiner fand ein solches Stück im bronzezeitlichen Pfahlbau von der Rauenegg bei Konstanz (Archiv für Anthr. XXIII, S. 181), ich selbst eines in der bronzezeitlichen Ansiedlungsschichte von Hippersdorf in Niederösterreich. Beim menschlichen Wildstamm unserer Zeit sind Bukranien als Denkmälerzierden keine Seltenheit.[160]) Friesartig angebracht wie in der griechischen Tempelbaukunst erscheinen sie an primitiven Holzgerüsten, welche der Bergstamm der Khassia in Bengalen vor den Denksäulen hervorragender Verstorbener errichtet.[161])

Aus solcher Sitte läßt sich ohneweiters der Gebrauch tönerner oder steinerner Nachbildungen ableiten, wie sie aus zahlreichen Fundorten bekannt sind.[162]) Diese Abbreviaturen der Rinderfigur sind zuweilen mit einem Flechtmuster überzogen; am auffallendsten ist die Nachahmung eines Gewebes,[163]) als ob derlei Gebilde auch aus Flechtwerk vorhanden oder wenigstens zuweilen mit Flechtwerk verkleidet gewesen wären. Andere Schweizer „Mondbilder" sind mit gewöhnlicheren „geometrischen" Mustern bedeckt oder zeigen augenförmige Zeichen an den Hörnern.

Sogenannte „Mondbilder" aus Ton ergaben ferner die alten Wohnstätten bei Bologna.[164]) Es sind plumpe Barren mit emporstehenden Enden, welche in Tierköpfe auslaufen, demnach vielmehr gekuppelte Tierprotomen als Hörnerpaare. Doch kommen auch gewöhnliche Doppelhörner auf einem konischen Fuße vor.[165]) Dieselbe Erscheinung, daß einfache Hörnerpaare der älteren Zeit sich in gekuppelte Tierprotomen verwandeln, findet sich an der bekannten ansa lunata (oder cornuta) Oberitaliens. Die Bronzezeit der Terramaren kennt nur Doppelhörner, als mächtige, stark auffallende und vielleicht symbolische Aufsätze von Schalenhenkeln. In der ersten Eisenzeit werden daraus an derselben Henkelstelle Doppelköpfe, und in der Nekropole von Bismantova, welche zeitlich zwischen den Terramaren und der Villanovastufe steht, erscheint die älteste schematische Doppeltierprotome als Zeichnung auf einer Urne (s. Abb. S. 497, Fig. 6).

Die gleiche Entwicklung zeigen nun die „Mondbilder" Mitteleuropas. In den Pfahlbauten der Schweiz herrscht noch das einfache Hörnerpaar. In Lengyel[166]) haben die verwandten, aus Ton geformten Geräte besondere Größen. Es sind schwere, altarähnliche

---

[159]) Perrot-Chipiez, III, Fig. 556.

[160]) Vgl. z. B. die Abbildung eines Gedenkpfostens von Madagaskar, Journ. Anthr. Inst. London XXI, Taf. XVI, Fig. 8, wo sie kapitälartig auftreten, wie in der altorientalischen Architektur.

[161]) Siehe die Abbildung bei Baer-Hellwald, Der vorgeschichtliche Mensch, 1874, S. 279, Fig. 317 (nach M. J. Sale, welcher die gleichzeitige feierliche Aufrichtung der Steinsäule und des Schädelgerüstes beschreibt).

[162]) Aus Ton von einem Pfahlbau nächst Konstanz (Leiner, l. c., S. 182, Fig. 4, ein Bruchstück von Bodman ebenda Fig. 2), aus Stein oder Ton von vielen Schweizer Pfahlbauten der Bronzezeit („Pfahlbauten", II. Bericht, Taf. I, Fig. 27—30; V. Bericht, Taf. XII, Fig. 23, 29; Taf. XV, Fig. 2, 4, 6; VII. Bericht, Taf. XX.)

[163]) L. c., V. Bericht, Taf. XV, Fig. 2.

[164]) Zannoni, Arcaiche abitazioni, Taf. XIV, Fig. 1—23.

[165]) L. c., Taf. XV, Fig. 22.

[166]) Südungarn: Wosinsky, Das prähist. Schanzwerk von Lengyel, Taf. XXVIII, XXXVII 287, XXXVIII 300.

Barren mit meist vier Aufkrümmungen an den Enden der Schmalseiten. Das eingeritzte Ornament der Langseiten ist höchst altertümlich und erinnert an troische Formen. Manchmal[167]) glaubt man ein Gesicht oder wenigstens[168]) Augenpaare zu erkennen, wie sie an Vasenscherben schon in der „ersten Stadt" von Hissarlik vorkommen. Die 8-förmige Doppelvolute erscheint einmal als symbolisches Zeichen zwischen einem solchen Augenpaar. Nur ein Stück,[169]) welches auch in der Dekoration stark abweicht, hat zwei stärker emporgekrümmte Enden mit Andeutungen von Tierköpfen.

Die zahlreichen „Mondfiguren" aus den Grabhügeln und Wohnstätten der ersten Eisenzeit bei Ödenburg in Ungarn, Mödling und Fischau in Niederösterreich) sind dagegen, ihrem geringeren Alter entsprechend, ausnahmlos Doppelprotomen von Tieren, unter welchen das Rind, der Widder und vielleicht auch einmal der Hirsch gemeint ist. Sie haben nicht das Schwere, Barren- oder Altarähnliche der bisher betrachteten Stücke, sondern stehen meist auf vier Füßen wie die Votivfeuerböcke und die zum Anhängen eingerichtete Doppeltiere Italiens. In einem Falle (Ödenburg)[170]) stand das Doppeltier als dünne Schablone festgeklebt in einer an den Rändern mit Vögelchen und Näpfchen plastisch besetzten Tonschüssel. Die Deutung dieser Abbreviatur hat bisher geschwankt zwischen der Annahme eines Mondbildes oder eines Hörnerpaares. Wir glauben aber mit dem verdienten Erforscher der Bodensee-Pfahlbauten Ludwig Leiner, „daß, wenn nachts die Sichel des wachsenden Mondes am Himmel leuchtend erschien, unsere Voreltern eher ein hehres feuriges Stiergehörn darin erblickten als umgekehrt im Stiergehörn das Bild des Mondes" (Archiv für Anthr. XXIII, S. 182).

Das sinnbildliche Hörnerpaar ist im Mittelmeergebiet erheblich älter als in Mitteleuropa.[171])

Die „Mondfiguren" der Schweizer Pfahlbauten stammen weder aus der Steinzeit, noch aus der älteren Bronzezeit, sondern ausschließlich aus der jüngeren Bronzezeit und werden erst gegen deren Ende häufiger. Als Kultobjekte erkannte sie schon Keller, was durch Entdeckungen in Griechenland bestätigt wurde. In Mykenä, Salamis und namentlich auf Kreta (Knossos, Hagia Triada, Gurniá) fanden sich tönerne und steinerne „Mondidole" in nicht geringer Zahl, und noch viel häufiger erscheinen sie in Bildern des kretisch-mykenischen Kunstkreises (Gemmen, Fresken, Basreliefs), meist auf Altären, in oder auf tempelförmigen Gebäuden (so in dem bekannten Freskobild eines Heiligtums aus Knossos), am Fuß eines heiligen Baumes oder, in Verbindung mit dem Doppelbeil, zwischen Rinderköpfen. Im westlichen Mittelmeerbecken reicht das Hörnersymbol zeitlich noch weiter zurück. Aus der frühen Bronzezeit von El Argar stammt ein tönerner Altar mit mondsichelförmigem Aufsatz der Station El Oficio (Almeria, Spanien). In den neolithischen Stationen von Campos und Campo Real (Bätika) fanden sich kleine Tonhörner, auf den Balearen zwei verzierte Bleiplatten in Gestalt hochgehörnter Altäre, der eine mit einem mittleren Aufsatz, wie er auch in kretischen Werken zuweilen vorkommt. Tönerne Hörner lagen in einer neolithischen Hüttengrube auf Pantellaria und äneolithischen Wohnstätten Ostsiziliens (Castelluccio u. a.). Diese westmittelländischen Parallelen gehen zum Teil bis ins dritte Jahrtausend zurück. Dem gegenüber sind die „Mondbilder" der Pfahlbauten sehr jung. Dennoch möchte Déchelette an einem Zusammenhang zwischen diesen und dem ägäischen Hörnersymbol wegen der großen Ähnlichkeit der Bildungen nicht zweifeln, sowie er auch die westmittelländischen Analogien auf östliche Einflüsse zurückführt. Demnach wäre hier wieder zu erkennen, daß die westlichen Insel- und Küstenländer viel früher (auf

---

[167]) L. c., XXVIII 210, 212.

[168]) L. c., XXVIII 209, 211.

[169]) L. c., XXVIII 212.

[170]) Abgebildet in meiner „Urgeschichte der Menschheit", 4. Aufl., Berlin und Leipzig, Göschen 1912, S. 124, Fig. 75 und in der 1. Auflage dieses Buches, Taf. XVI, Fig. 3, mit anderen hier nicht wieder reproduzierten Ödenburger „Mondbildern".

[171]) Déchelette, Croissants lacustres et cornes sacrées égéennes, R. P. 1908, 301. Derselbe, Manuel II, 1, 472. (An beiden Stellen ist auch die übrige Literatur verzeichnet.)

dem Seeweg) von Osten her beeinflußt wurden als die alpinen und transalpinen Länder Europas. Wir haben schon gesehen, daß auch die Metallverzierung in den Pfahlbauten der Schweiz erst gegen das Ende der Bronzezeit einige schwache Anklänge an den mykenischen Stil zeigt. Déchelette zweifelt auch nicht an einem Zusammenhang zwischen den „Mondbildern" der ausgehenden Bronzezeit und denen der ersten Eisenzeit Mitteleuropas.[172])

Wie die schweren, barrenförmigen Doppelhörner aus Ton beim Aufbau von Herdstellen als Feuerböcke verwendet worden sein mögen, zeigt eine Rekonstruktion von A. Schliz (S. 511, Fig. 2).

Ein besonderes Lieblingstier der hallstättischen Kunst ist der Vogel, besonders der langhalsige und langschnäbelige von der Form einer Ente oder eines Schwanes. Er findet sich ungemein häufig in ganzer Figur und als Vorderabschnitt (Protome) in verschiedenster Verwendung: ganz als Ton- oder Bronzegefäß, als Anhängsel, in Reihen getrieben auf Bronzearbeiten, eingestempelt auf Tongefäßen, plastisch als Vasen- und Fibelschmuck, einzeln und paarweise zur Raumfüllung — die einfache Protome als Anhängsel, Fibelaufsatz, Endung an etruskischen Kandelabern und Schöpfbecherstielen, Deichseln und anderen Wagenbestandteilen — die Doppelprotome an den oben erwähnten „Sonnenbarken", Anhängseln, Halbmondmessergriffen, Bronzekämmen usw. usw. Aus den Doppelprotomen entstand der symmetrisch gebildete Doppelvogel in Anhängseln, Aufsätzen und ähnlichen Gebilden. Nicht selten ist die Vogelfigur mit dem Rade verbunden (als einem „Sonnenzeichen"?) oder mit Wagenfiguren, Hausurnen, mit Pferden, Frauenfiguren etc., häufig auch gehörnte Vogelgestalten auf bronzenen Fibeln (aus Unteritalien), in Tonfiguren aus Certosagräbern bei Bologna und Pfahlbauten des Bodensees, in den sogenannten Vogelwagen von Salerno, Corneto, Viterbo, Este und vom Glasinac.[173]) Durch mitteleuropäischen Einfluß fand das Vogelkopfornament, wie die Pferdekopfendung u. dgl. auch im Norden Eingang, aber nur späte und spärliche Verwendung. Von dem langhalsigen und langeschnäbelten „Hallstattvogel" sind die mehr gedrungenen, taubenähnlichen Vogelfiguren zu unterscheiden, die hauptsächlich als Besatz von menschlichen oder anderen tierischen Figuren auftreten (mykenische „Taubengöttin" oben S. 55, Fig. 3 u. 5, ähnliche italische Bronzen S. 459, Fig. 7, 8, Zeichnungen auf Situlen S. 519, Fig. 3, 4, Fibeln S. 10, Fig. 6, vgl. auch S. 429, Fig. 6 und S. 519, Fig. 9 und 10).

---

[172]) Zu der von Déchelette verzeichneten Literatur über die Mondbilder Mitteleuropas kommen noch einige kürzlich erschienene Arbeiten mit neuen Nachweisungen: O. Tschumi, Vorgeschichtliche Mondbilder und Feuerböcke, Jahresber. histor. Mus. Bern, 1912, G. Kyrle, Prähistorische Keramik vom Kalenderberge bei Mödling (N.-Ö.) mit besonderer Berücksichtigung der hallstattzeitlichen Mondidole, JfA. VI, 1912, 221—266, und H. Seger, Kultsymbole aus schlesischen Gräbern der frühen Eisenzeit, Montelius-Festschr. 1913, 215 ff.

[173]) Näheres und die Literatur s. MAG. XXII. 1892, 107 und in der 1. Auflage dieses Buches S. 490—498 und 519 f. Einige Beispiele des oben aufgezählten Vorkommens s. in den Abbildungen S. 60, Fig. 1, 2; S. 65, Fig. 2, 3; S. 411, Fig. 1, 3, 4, 6; S. 519, Fig. 4, 6—11, 13. Das älteste Vogelornament auf einem neolithischen Tongefäß aus Thüringen s. S. 297, Fig. 4, plastische tönerne Vogelfiguren der schlesischen Urnenfelder S. 489, links oben, die Hausurne mit Doppelvögeln am First und Giebel S. 527, Fig. 2.

Ursprünglich und in östlichen Kreisen wohl attributiv zu nehmen, werden sie in orientalisierenden Werken später zu reinen Füllfiguren und dekorativen Bereicherungen, wie z. B. auch an dem rätselhaften Bronzewerke S. 499, Fig. 1.

4. Haus- und Gesichtsurnen.

Außer den vereinzelt vorkommenden Vasen, welche tierförmig gebildet oder mit Tierköpfen geschmückt sind, gibt es noch zwei größere Klassen bildlich gestalteter Tongefäße, die Hausurnen und die Gesichtsurnen, die in der Bronze- und ersten Eisenzeit Europas eine eigentümliche, keineswegs allgemeine Verbreitung haben. Beide Klassen finden sich sowohl in Italien, als auch nördlich des Alpengürtels, aber in Italien nur südlich des Apennins und nördlich der Alpen nur in beträchtlicher Entfernung von diesen, so daß sie in den Alpenländern und den beiderseits angrenzenden Gebieten nicht vorkommen. Ihr Auftreten im Norden kann daher nicht leicht auf unmittelbare Übertragung der Formen aus Mittelitalien nach Norddeutschland zurückgeführt werden. Andererseits gab es sowohl Hausurnen als Gesichtsurnen auch in der Bronzezeit des ägäischen Kulturkreises. Tongefäße in Hüttenform kennt man aus Kreta, Gesichtsurnen zahlreich aus Troja (s. S. 361, Fig. 5—8), vereinzelt aus Thessalien (S. 309, Fig. 3) und Serbien S. 285, Fig. 1). Dadurch erscheint, wenn man schon die Verpflanzung der Formen aus dem Mittelmeergebiet nach dem Norden annehmen will, die Möglichkeit gegeben, sie aus jenem südöstlichen Gebiete herzuleiten.

a) Hausurnen.

Die „Hausurnen" von Phästos auf Kreta (S. 527, Fig. 6) waren keine Aschengefäße, sondern tönerne Hüttenmodelle, rund, oben kuppelförmig und in einen Knauf auslaufend. Mit den italischen haben sie nur die seitliche viereckige Türöffnung und den Türverschluß durch einen in zwei Ösen laufenden Querstab gemein. Dagegen erinnert die Gesamtform an die in Italien vorkommenden helmförmigen Urnendeckel (S. 527, Fig. 1).

In Latium und Etrurien verwendete man Hausurnen als Aschengefäße am Ende der Bronzezeit (Montelius' 5. Periode der Bronzezeit, 1225—1125) und in der ersten Periode der Eisenzeit (1125—1000 v. Chr.)[174]) Sie zeigen in allen Einzelheiten die Hüttenform mit Sparren und Firstbalken auf dem vorspringenden Dach und senkrechter Wandung (s. die Abb. S. 497, Fig. 1 und S. 527, Fig. 1—5). Die älteren sind meist rundlich, die jüngeren oft viereckig und mit Fenstern ausgestattet. In der älteren Zeit finden sich auch Urnendeckel von der Form eines Hausdaches auf Aschengefäßen anderer Form.[175]) In Corneto-Tarquinia und sonst kommen helmförmige Urnendeckel vor, denen durch eine viereckige Türnachbildung oder durch dach-

[174]) Montelius, Civ. prim., Taf. 140, 175, 254, 257, 275, 371. — Derselbe, Die vorklassische Chronologie Italiens, S. 37, 44, Taf. XIX, XXVI.

[175]) Montelius, Vorklassische Chronologie, Taf. XIX, 8—16, manchmal auf einem bauchigen Gefäß mit seitlicher türförmiger Öffnung (l. c., Fig. 8).

förmige Bildung des Helmknaufes (mit Sparren usw.) eine Art Ähnlichkeit mit Hausurnen gegeben ist. Es sind Bastardformen aus Dach und Helm, wobei die Aschenurne gleichzeitig das Haus und den Mann vorstellt; denn auch helmförmige, tönerne Urnendeckel waren in der ersten Periode der Eisenzeit Mittelitaliens gebräuchlich.[176])

Die nordischen Hausurnen (S. 529, Fig. 1—11) haben nur geringe Ähnlichkeit mit den italischen, waren jedoch Aschengefäße wie diese und stammen ungefähr aus derselben Zeit. Das Gebiet ihrer Verbreitung liegt zwischen dem Harz und der Elbe, dann in der Priegnitz, in Mecklenburg und im Anhaltischen, also wesentlich an der Saale und der unteren Elbe, weiter nördlich in Dänemark und Südschweden. Da sie ziemlich verschieden gebildet sind und nur die türförmige Öffnung miteinander gemein haben, unterschied schon R. Virchow[177]) „Hüttenurnen", „Backofenurnen", „Kuppelurnen" und „Türurnen" und ließ es für die Kuppelurnen dahingestellt, ob sie noch als treue Nachbildungen menschlicher Wohnbauten anzusehen seien. Als solche erscheinen jedoch nur die Hüttenurnen, alle anderen als Zwitterbildungen, in denen gebräuchliche Topfformen eine viereckige seitliche Türöffnung erhielten.[178])

Montelius[179]) sah in den „Hüttenurnen" den ältesten Typus aus dem elften oder zwölften Jahrhundert, in den Zwitterformen, deren Tür in dem kegel- oder kuppelförmigen oberen Gefäßteile liegt, jüngere Typen. Er führte alle nordischen Hausurnen auf italischen Einfluß zurück und erklärte ihre Verbreitung im Norden dadurch, daß der Bernsteinhandel in älterer Zeit dem Elbeweg gefolgt sei. Einzelne nordische Hausurnen sind bemalt, was Montelius ebenfalls zu den Merkmalen „südlichen Einflusses" rechnet. Ein Stück aus Aken an der Elbe hat weiße Muster auf gelbrotem Grunde, ein anderes aus Hammar in Schonen schwarze Malerei auf gelbem Grunde. Es enthielt Bronzen der 5. Stufe der nordischen Bronzezeit (neuntes bis siebentes Jahrhundert). In dieselbe Zeit weisen andere Nebenfunde aus Hausurnengräbern: ein bronzenes Antennenschwert im Grabfund von Seddin (Westpriegnitz), eine althallstättische „Vasenkopfnadel" in dem von Aken.

Zu den Zwittern von Haus- und Topfform gesellt sich auch im Norden der Bastard zweier figuraler Bildungen, nämlich Mischformen aus Haus- und Gesichtsurne: „Gesichtstürurnen" aus einem Gräberfelde bei Eilsdorf, Provinz Sachsen,[180]) sehr ähnlich den pommerellischen Gesichtsurnen, aber mit viereckiger Türöffnung und erhaltener Vorsatztür auf dem Bauch des Gefäßes. Diese sind wohl jünger als andere Typen der Hausurnengruppe; denn die norddeutschen Gesichtsurnen sind nicht nur weiter östlich verbreitet als die Hausurnen, sondern gehören auch einer späteren Zeit an als diese.

Die Kinderpsychologen haben nicht verabsäumt, auch die alteuropäischen Hausurnen, deren Zeitstellung am Ende der Bronzezeit und in der ersten Eisenzeit genau bekannt ist,

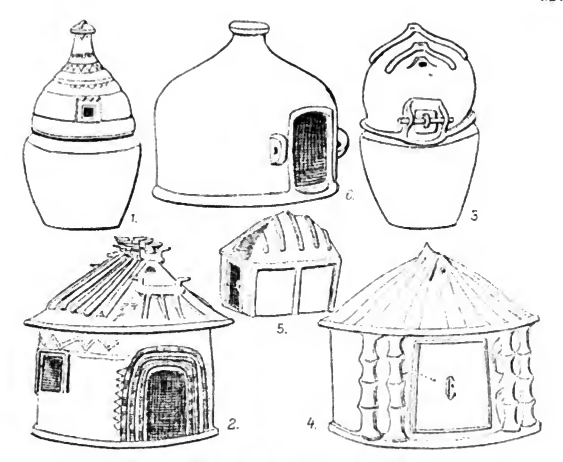
[176]) Ebenda S. 57, Fig. 147; S. 59, Fig. 150, Taf. XXV, 1, 4, XXVII, 9.

[177]) Über die Zeitbestimmung der italischen und deutschen Hausurnen, Sitzungber. d. preuß. Akad. d. Wiss. 1883, 985 ff.

[178]) Bei einigen dieser „Türurnen" liegt die Tür nicht seitlich und vertikal, sondern horizontal und oben, aber mit Türform und Türverschluß, z. B. bei einem Stück aus Unseburg in Braunschweig, ZfEV. 1894, 11 (s. die Abb. S. 529, Fig. 11).

[179]) KblAG. XXVIII, 1897, 123.

[180]) Voß, ZfEV. 1894, 56 f.

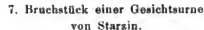


Tönerne Hausurnen aus Italien und Kreta.

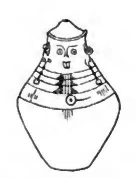
(1., 2. Corneto, 3, 4. Alba Longa, 5. Velletri, 6. Phästos.)

Nach F. Cordenons.





7. Bruchstück einer Gesichtsurne von Starzin.



8. Gesichtsurne von Henriettenhof, Westpreußen.

auf das chronologische Prokrustesbett ihrer gewaltsamen Theorie zu legen, und so spricht K. H. Busse in einem Vortrag über „vergleichende Entwicklungspsychologie der primitiven Kunst", gehalten auf dem Kongreß für Ästhetik Berlin 1913 (Sonderabzug S. 13, im Kongreßbericht ist die Stelle nicht enthalten) von den „jungsteinzeitlichen Hausurnen, die einem Zeitalter angehören, das im übrigen noch keine darstellende Kunst kennt". Er macht also die Hausurnen mindestens um ein Jahrtausend älter, als sie wirklich sind; wenn sie aber einem Zeitalter angehören sollen, das noch keine andere

darstellende Kunst besaß, so müßten sie gar aus dem Anfang der jüngeren Steinzeit, etwa aus Campignyschichten oder aus den Kjökkenmöddingern herrühren, von denen sie zeitlich um mehrere Jahrtausende entfernt sind. Da diese Schule ferner meint, daß die neolithische Kunst einem älteren Entwicklungsstadium angehört als die paläolithische (s. oben S. 129, Anm. 1), so wären die Hausurnen überhaupt die ältesten Gebilde menschlicher Kunsttätigkeit. Solange diese Klasse von Forschern mit den prähistorischen Altertümern auf Schritt und Tritt derartig umspringt, muß man ihr die Berechtigung absprechen, sich mit vorgeschichtlichen Dingen synthetisch zu beschäftigen.

b) Gesichtsurnen.

Tongefäße mit Andeutungen der Menschengestalt sind im ägäischen Kulturkreise früh vorhanden und teilweise, namentlich auf Zypern, lange im Gebrauch gestanden. Im Westen und im Norden sind sie nicht so alt; sie finden sich in Mittelitalien und Norddeutschland erst während der ersten Eisenzeit, am Rhein und an der Donau erst in römischer Zeit.[181])

Aus der vierten Periode der Eisenzeit Italiens, nach Montelius dem achten Jahrhundert, stammen die „Kanopen" der Gegend von Chiusi in Etrurien: Aschengefäße mit vorgebundenen menschlichen Masken oder als Deckel aufgesetzten Menschenköpfen, zum Teil auch mit anderen Einzelheiten der Menschenfigur (Armen, weiblichen Brüsten), häufig auf thronstuhlförmigen Untersätzen, alles aus Ton (wie S. 511, Fig. 1) oder Bronze.[182]) Der Einfluß orientalischer Sitte ist nicht zu verkennen, am wenigsten in den Grabmasken; dagegen fehlen deutliche Beziehungen zu den troischen Gesichtsvasen. Für den Gebrauch war, wie schon Undset annahm, die Vorstellung einer Art Identität zwischen dem Verstorbenen und dem Behälter seiner Überreste maßgebend, eine Idee, die im einzelnen weiterhin zu den verschiedensten Ausführungen Anlaß gibt, unter günstigen Umständen zur Porträtplastik führte und die reichste Entwicklung durchlaufen hat.

Die norddeutschen Gesichtsurnen[183]) (s. die Abb. S. 527, 7, 8 u. S. 531) bilden eine Gruppe roher plastischer, zum Teil auch mit Zeichnung verzierter Arbeiten, deren Verbreitung in Steinkistengräbern der vorgeschrittenen ersten und der beginnenden zweiten Eisenzeit von der Oder bis zum Weichselbecken, wo sie ihr Hauptgebiet hatte, reicht. Es ist also wieder eine isolierte Gruppe wie die der troischen und der etruskischen „Kanopen". In Schlesien ist nur ein Stück gefunden, in Posen mehrere, in Pommern ebenfalls, dort gehen sie westlich nicht über die Gegend von Schievelbein hinaus (Undset,

[181]) Rheinland: Bonner Jahrb. VI, S. 259. ZfE. II, 346.

[182]) Vgl. J. Undset, Über italische Gesichtsurnen. ZfE. 1890, 109. — Montelius, Vorklassische Chronologie Italiens, Taf. LXV—LXVII.

[183]) Berendt, Die pommerellischen Gesichtsurnen. Mit sechs Tafeln, Königsberg 1872. Derselbe, Nachtrag zu den pommerellischen Gesichtsurnen. Mit fünf Tafeln, Königsberg 1878. (Wir zitieren die Tafeln beider Publikationen in fortlaufender Reihenfolge.) Dann Undset, Das erste Auftreten des Eisens, S. 123 ff., wo Anm. 1 auch die ältere Literatur genannt ist. Zahlreiche fernere Funde dieser Gattung verzeichnen die amtlichen Berichte über die Verwaltung der Sammlungen des Westpreußischen Provinzialmuseums. Einen sehr guten Überblick gewährt Taf. 54—66 in H. Conwentz, Das westpreußische Provinzialmuseum 1880 bis 1905, Danzig 1905.

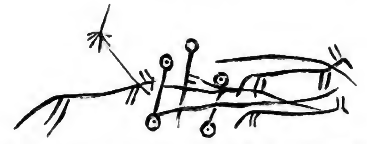


Norddeutsche Hausurnen.

Nach L. Lindenschmit u. a.

(1. Aschersleben, R.-B. Magdeburg. — 2. Staßfurt, Kreis Calbe a. S. — 3. Gandow, Westpriegnitz. — 4. Burgkemnitz, Thüringen. — 5. Polleben, Mansfelder Seekreis. — 6. Halberstadt, Hannover. — 7. Nienhagen bei Halberstadt. — 8. Tochheim a. d. Elbe. — 9. Holstein. — 10. Rönne, Bornholm. — 11. Unseburg, Braunschweig.)

(1. 2. „Hüttenurnen", 3. „Backofenurne", 4. 5. 8.—10. „Kuppelurnen", 6. 7. „Türurnen".)



12. Zeichnung auf einer Urne aus Lindebuden (R.-B. Marienwerder, Westpreußen). ($^1/_2$.)

Nach A. Berendt.

S. 243). In Menge erscheinen sie westlich von der Weichselmündung, spärlich im Osten derselben. Ihr Gebiet erstreckt sich ungefähr vom Regatal bis nach Hinterpommern. In Pommerellen allein sind zirka 150 Stück gefunden, von welchen Berendt nur 57 kannte. In diesem Hauptgebiet, wie auch in Pommern und Posen,[184]) stammen sie ausschließlich aus Steinkistengräbern mit Leichenbrand der jüngeren Hallstattperiode (jüngsten Bronzezeit Norddeutschlands zirka 500—400 v. Chr.).

Während das charakteristische Merkmal der troischen Gesichtsurnen außer der Andeutung des Menschengesichtes in der plastischen Hervorhebung des weiblichen Geschlechtes besteht, liegt es bei den pommerellischen Gesichtsurnen in der Darstellung des Halsschmuckes, der selten fehlt und zuweilen aus wirklichen Bronze- oder Eisenringen besteht, des Gürtels, der oft neben jenem, oft allein in der Gefäßmitte erscheint, sowie in dem Ohrschmuck, der häufig aus wirklichen Bronzeringen (Bommeln, Muscheln u. dgl.) besteht oder bestand.

Die Ohren sind nicht bloß unten am Läppchen, sondern entlang des ganzen Randes der Ohrmuschel durchbohrt und ringsum Schmuckringe und Schmuckketten eingehängt. Auf den Halsschmuck ist besondere Sorgfalt verwendet. Er erscheint aus vielen Reifen gebildet, über welche zuweilen rückwärts eine lange Haarflechte herabfällt,[185]) oder geometrisch gemustert.[186]) Häufig sind es Bänder von Zickzacklinien, Fischgrätenmustern u. dgl., auch Tupfenleisten oder girlandenartige Verzierungen aus einer Reihe konzentrischer hängender Halbkreise.

Unter dem Gesichte sieht man mehrere Male ein Paar horizontal eingesteckter Gewandnadeln mit rundem (massiv oder als Drahtspiralscheibe gedachtem) Kopfe dargestellt.[187]) In einem Falle[188]) zeigen sie mit vollkommenster Deutlichkeit den Typus der „Schwanenhalsnadeln", die wir aus gleichzeitigen Steinkistengräbern Westpreußens auch in Originalien besitzen.[189]) Statt der Nadeln erscheint zuweilen eine Fibel (oben S. 531, Fig. 3 und Conwentz, Prov.-Mus., Taf. 65, 3).

Die anthropomorphe Bedeutung dieser Urnen ist, wie wir sehen, am Körper vielmehr durch den Schmuck als durch die Nachbildung menschlicher Organe ausgedrückt. Arme

---

[184]) Die posenschen Urnen, sehr reich an wirklichem oder bloß gezeichnetem Schmuck, teils mit Gesichtern, teils bloß mit Mützen, aber auch ohne die letzteren, jedoch mit gezeichnetem Halsschmuck, der sich deutlich als nachgebildeter menschlicher Körperschmuck zu erkennen gibt, sind von G. Ossowski („Monuments préhistoriques de l'ancienne Pologne, Ie Sér. Prusse royale." Krakau I, 1879; II, 1881; III, 1885) sehr sorgfältig herausgegeben. Auch hier fand sich ein Stück mit Gesicht, welches die Zunge herausstreckt (l. c., Taf. VIII, Fig. 1 aus Goscieradz) wie an den oben abgebildeten S. 527, Fig. 7 und 8.

Die pommerschen Gesichtsurnen behandelte zuletzt Virchow, Zeitschr. für Ethnol., Verhandl. 1886, S. 602 (vgl. Virchows Vorträge, Zeitschr. für Ethnol. II, 1870, S. 83). Er schildert ihre Verbreitung und zeigt, daß sie der ältesten Eisenzeit angehören. Bemerkenswert ist ihre äußere Ausstattung mit blauen Glasperlen, Brillenspiralen, Spiralscheiben und kleinen Spiralröllchen. Die Zeichnungen sind gewöhnlich eingeritzt, selten erhaben aufgelegt. Eine Gesichtsurne von Oliva hat deutliche Arme, daran eine Armspirale.

[185]) Berendt, Taf. I, Fig. 24; Taf. IV, Fig. 27, 28; Taf. VII, Fig. 48; Taf. IX, Fig. 38, 43 — Lissauer, Altertümer der Bronzezeit in der Provinz Westpreußen I, Taf. XIV, Fig. 12, wo Fig. 1, 2, 5, 6, 7 auch Originale solcher Ringhalskragen abgebildet sind.

[186]) Berendt, Taf. II, Fig. 7; Taf. VII, Fig. 36, 40 u. s.

[187]) L. c., Taf. II, Fig. 5b, 6, 8.

[188]) Taf. X, Fig. 64.

[189]) Lissauer, l. c., Taf. XIII, Fig. 2, 3.



1. Goschin (1/4).

2. Darslub (1/6).

3. Hoch-Redlau (1/5).

4. Wittkau (1/6).

5. Kehrwalde (1/2).

6. Hoch-Redlau (1/6).

7. Sampohl (1/6).

8. Friedensau (1/5).

Westpreußische Gesichtsurnen und Urnenzeichnungen.

hat nur ein Exemplar.[190]) Die Gesichter sind roh schematisch und ihre Bildung verlohnt keine Analyse. Adlernasen[191]) wechseln mit eingedrückten (l. c., Fig. 8). Die Augen sind Tupfen, Buckelchen oder kleine Kreise, einmal Doppelkreise, die Ohren volle, durchbohrte oder längsgeschnitzte Lappen, die zuweilen wie Klammern das Gesicht einfassen oder ganz seitwärts unnatürlich hoch oder tief sitzen. So konnte es kommen, daß der Bildner des Gefäßes, l. c., Taf. II, Fig. 8, nachdem er bereits am Rande desselben ein Paar Ohrenbögen angebracht, darunter in der Höhe des Halses nochmals ein einzelnes oder ein Paar durchbohrter Ohren bilden und mit schematischer Darstellung des eingehängten Schmuckes versehen konnte, worin man nicht eine „Darstellung der Sonne" hätte erblicken sollen. In einem Falle (Conwentz, l.c., Taf. 58, 3) hat der Bildner des sonst äußerst rohen Gesichtes seltsamerweise die oberen und die unteren Augenwimpern gezeichnet.

Lange Haupthaare sind entweder als einzelne Flechten[192]) oder als ein über die ganze Rückhälfte des Kopfteiles ausgespanntes Netz geometrischer Linien[193]) dargestellt.

Nasenlöcher sind zuweilen an der richtigen Stelle angebracht, einmal (Berendt, Taf. IV, Fig. 26) aber als zwei längliche Furchen auf die Oberlippe oder richtiger gesagt in den Raum zwischen Mund und Nase gesetzt. Dieser Bildner wollte recht deutlich sein und ließ den Mund aus zwei Einkerbungen bestehen, d. h. aus Ober- und Unterlippe, was ebenfalls ungewöhnlich ist. Der Mund fehlt oft; unterhalb desselben erscheint einmal eine fenster- oder gitterförmige Figur.[194]) Sehr beachtenswert ist an einem Bruchstücke (l. c., Fig. 13) die lang herausgestreckte Zunge. Dies ist ein Motiv, welches die geflügelten etruskischen Todesdämonen und die ihnen so ganz ähnlichen archaisch-griechischen Gorgonen und Gorgoneien höchst wahrscheinlich der ägypto-phönikischen Besfratze entlehnt haben. Diese Entlehnung geschah, wenigstens in Italien, um 600 v. Chr.; sie gibt uns einen Fingerzeig dafür, daß wir die pommerellischen Gesichtsurnen irgendwie an die italischen anknüpfen dürfen. Wahrscheinlich ist auch jene fensterförmige Figur unterhalb des Mundes einer Urne aus jener herausgestreckten Zunge entstanden. Sonst finden wir nur noch an einem Exemplar (l. c., Taf. X, Fig. 65) an Stelle des eingeritzten Horizontalstriches, der sonst den Mund vorstellt, einen plastischen vertikalen Ansatz, der einer herausgestreckten Zunge gleicht.

Neben den Hals- und Ohrringen und den übrigen Trachtstücken sind für diese Gruppe von Gesichtsurnen die niederen, meist verzierten, zuweilen mit einem Knauf versehenen Mützendeckel charakteristisch. Es gibt auch bloße Mützenurnen, eine Variante, bei welcher der Mützendeckel in einem Falz des Gefäßrandes ruht. Diese Deckel erinnern an die sehr ähnlichen Mützendeckel troischer Gesichtsvasen und an die helmförmigen Deckel italischer Aschengefäße. Wie um die Verwandtschaft noch deutlicher hervortreten zu lassen, ist, ähnlich einem Helmdeckel aus Corneto und wie bei den Kanopen der etwas jüngeren tombe a ziro, auch an einer Urne aus der Gegend von Marienburg (Berendt, Taf. V, Fig. 31) das Gesicht mit Nase, Augen und Ohren auf den Deckel verlegt. Auf einem anderen Stück (Conwentz, Taf. 54, 2; vgl. 65, 1) befindet sich das Gesicht dafür auf dem Bauch der Urne. Die zweigähnlichen Muster auf vielen „Mützendeckeln" gleichen indes so sehr der Zeichnung

---

[190]) Berendt, Taf. III, Fig. 25. Conwentz, l. c., Taf. 58, 1.

[191]) Berendt, Taf. II, Fig. 9.

[192]) Taf. I, Fig. 24b; Taf. IX, Fig. 43b. Vgl. S. 531 rechts unten (aus Friedensau). Bei dem Stücke ebenda, links unten (aus Sampohl) ist die Haarflechte in völligem Mißverständnis an der Stelle der Nase gezeichnet. Auch die divergierenden Enden dieser so übel angebrachten Flechte gehören zum Haarschmuck (vgl. Conwentz, l. c., Taf. 57, 3). Diese Flechtenanhängsel kehren in der Frauentracht der Bronzezeit zwischen dem Balkan und der Ostsee mehrfach wieder (s. oben S. 53, I, 10 und S. 409, Fig. 1 und 2).

[193]) Taf. IV, Fig. 28; vgl. 27 und hier S. 531, Fig. 1.

[194]) L. c., Taf. I, Fig. 13, von Berendt als Bart gedeutet. Ebenso von Conwentz (l. c., Taf. 59, 2). Als Bart möchte ich eher die das ganze Gesicht breit einrahmenden Zickzackornamente (l. c., Taf. 56, 1) auffassen.

des Haupthaares, daß man zweifeln muß, ob wirklich Kopfbedeckungen oder nicht bloß der behaarte Kopf dargestellt ist.

Zur Charakteristik der westpreußischen Gesichtsurnen gehören endlich auch die eingeritzten Zeichnungen, welche auf einer Anzahl derselben erscheinen. Einige dieser Ritzfiguren gehören sicher noch zum Halsschmuck (als figural gebildete Anhängsel); andere sind frei angebracht: Reiter und Wagen, ledige Pferde, kleinere Tiere (Hunde?), die an der Leine geführt werden, ausgeführt in linearer Zeichnung von gleicher Roheit wie die plastischen Gesichtsnachbildungen, flüchtiger als die südskandinavischen Felsenzeichnungen, mit denen sie sonst wohl verglichen werden können. Man darf sich für berechtigt halten, die so dargestellten Dinge als Attribute, Standesabzeichen oder Abbildungen des Eigentums der verstorbenen Personen aufzufassen; denn öfter findet sich die Darstellung zweier Lanzen (z. B. S. 531, Mitte rechts; Conwentz, l. c., Taf. 54, 1; 65, 3), die zuweilen an die Halsschmucksachen angehängt erscheinen. Die Hände, welche hie und da die oben genannten Gegenstände halten (auch die leere Hand, Conwentz, Taf. 64, 1), sind also wohl die der Toten.

Nach Montelius wären die norddeutschen Gesichtsurnen unzweifelhaft unter italischem Einfluß entstanden, infolge des jüngeren vorrömischen Bernsteinhandels (um 500 v. Chr.), der von der Weichselmündung ausging. Der ältere Bernsteinhandel hätte die Hausurnen, der jüngere die Gesichtsurnen aus Italien nach dem Norden verpflanzt. Mit etruskischen, phönikischen, pontisch-griechischen Einflüssen verknüpften die nordischen Gesichtsurnen Sadowski (Handelswege 140 ff.), Virchow (ZfE. II, 1870, 73 ff.), Lissauer (Ber. naturf. Ges. Danzig, Sekt. Anthr., 61 f.). Déchelette (Manuel II, 3, 1506) führt die Gruppe ebenfalls auf italischen, durch den Bernsteinhandel vermittelten Einfluß zurück, möchte aber den Ausgangspunkt des letzteren nicht nach Etrurien, sondern nach Unteritalien verlegen. Denn in der Nekropole von Alife, wo verschiedene Schmuck- und Gefäßformen (Reifenzisten) sowie die Koralle als neuer Schmuckstoff zur selben Zeit auftreten, in welcher sie als Importsachen auch nördlich der Alpen erscheinen, fanden sich auch grobmodellierte Gesichtsurnen, und an diese, nicht an die etruskischen Kanopen der Gegend von Chiusi, wären die norddeutschen Gesichtsurnen anzuknüpfen.[195])

Für den Ausschluß fremder Einflüsse bei der Entstehung der Gesichtsurnen sind Voß, Undset und Bastian eingetreten. Voß erinnerte daran, daß Gesichtsnachbildungen an Tongefäßen schon in der jüngeren Steinzeit und in der Bronzezeit des Nordens vorkommen (vgl. die Gefäße mit Augenornament, S. 208, Fig. 1 und 2). Undset (Eisen 131) suchte in Terramaregefäßen mit einer Art Augenornament die Stammform der italischen Gesichtsurnen nachzuweisen. Auch Bastian bemerkte gegenüber den oben angeführten Ableitungen, daß die Anbringung menschlicher Gesichtszüge in primitiver Plastik an Tongefäßen in den verschiedensten Ländern und Zeiten vorkomme. In der Tat scheint dies der Ausdruck eines der „Elementargedanken“ der Menschheit, ebenso wie die Gestaltung des Leichen- oder Aschenbehälters als menschliche Wohnung in der Hausurne. Damit ist aber die Frage des „Einflusses“ und der „Übertragung“ nicht glatt erledigt; denn zwischen der schlummernden

---

[195]) Déchelette betont überhaupt und wiederholt die Bedeutung Großgriechenlands und des Handelsverkehrs auf dem Seewege der Adria für die Hinterländer am oberen Ende dieses Meeresbeckens. Die Gegend, wo die Römer im Jahre 101 v. Chr. das Venedig des Altertums, Aquileja, gründeten, muß schon lange vorher, noch vor dem Beginn der ersten Eisenzeit, um so mehr in der letzteren, einer der reichsten Stapelplätze der Handelswaren gewesen sein, die Süd- und Nordeuropa gegeneinander austauschten. Derselbe Autor verweist wiederholt auf die Übereinstimmung zwischen venetischen und ostspanischen Formen, (Waffen, Schmucksachen etc.), die in Unteritalien ihren gemeinsamen Ausgangspunkt hätten.

Grundidee und der wirklichen künstlerischen Ausführung kann noch immer der äußere Anstoß liegen und eine entscheidende Rolle gespielt haben. Noch dunkler ist die Frage, welche Vorstellung mit der Verwendung von Gesichtsurnen als Aschengefäße verknüpft waren. Gegenüber der allgemeinen Ansicht, daß die Urnen als Abbilder der Verstorbenen gedacht seien, habe ich früher die Meinung vertreten, daß dies eine sekundäre Auffassung gewesen sei und daß die Gesichtsurnen ursprünglich eine die Toten in dem Schoße der Erde aufnehmende und sie dort behütende weibliche Gottheit vorgestellt hätten. Ich bescheide mich jetzt, dies als Möglichkeit hinzustellen, da wir mit Sicherheit doch nur sagen können, daß die anthropomorphe Bildung irgendeine (nicht näher bestimmbare) Heiligung des Grabgefäßes bezweckte und ausdrückte.

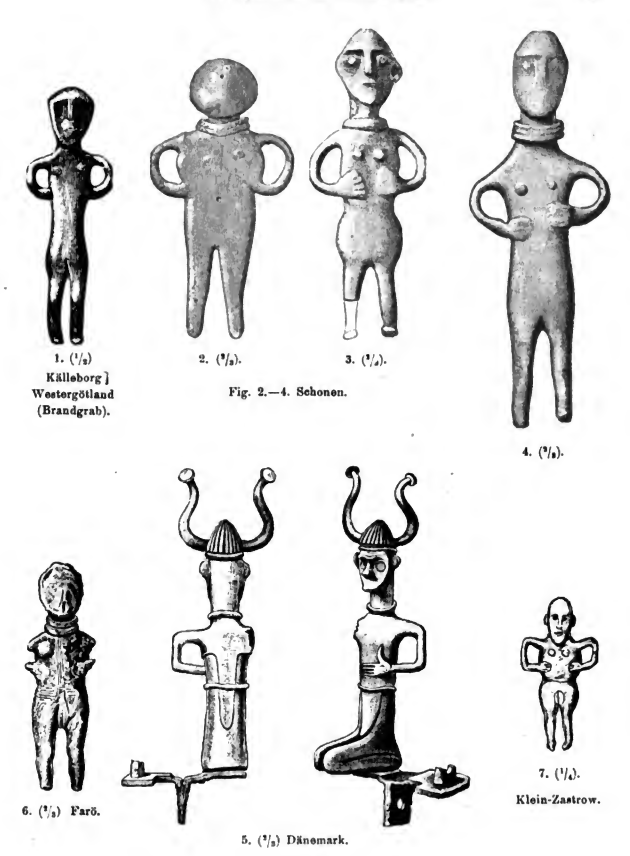
5. Weibliche Figuren.

Im Gegensatz zur historischen Kunst — auf europäischem Boden zuerst zur archaisch-griechischen — ist die prähistorische verhältnismäßig sparsam in der Bildung menschlicher Figuren. Zugleich ist sie weniger sparsam mit weiblichen als mit männlichen Gestalten. Diese beiden Merkmale von Objektivität sind noch in der kretisch-mykenischen Kunst wahrzunehmen, ausgesprochener in der paläolithischen Periode und in den Zeiten des geometrischen Stils. Ja in den letzteren hat es vielfach den Anschein, als ob die Menschenfigur nur als sekundäre Zutat und Bereicherung zu älteren Motiven hinzuträte. Im Ornament bemerkt man hin und wieder ein Herauswachsen der Menschenfigur aus der bildlosen Zierform. Aber auch andere bildliche Elemente scheinen älter als die mit ihnen zuweilen verbundenen menschlichen Gestalten. Vermutlich bildete man schon viel früher ledige Pferde, Schiffe, Wagen, einzelne Rinder und Vogelfiguren, sinnbildliche Beile und Gefäße, als Reiter, bemannte Schiffe, Pflüger, beil- und gefäßtragende oder mit Vögelchen besetzte Menschenfiguren usw.

Weit vor der Darstellung des Mannes entwickelte sich die der Frau in nackter oder bekleideter Gestalt. Sie beherrscht recht eigentlich den Kreis der vorgeschichtlichen Menschenfiguren. Die erste Tonfigur des Prometheus müßte eine weibliche gewesen sein, den ersten lebenweckenden Stein müßte Pyrrha geworfen haben. Hier entstand nicht Eva aus der Rippe des Mannes, denn sie war früher da als er. Die Belege aus der jüngeren Steinzeit und der Bronzezeit sind sehr zahlreich und schon in anderem Zusammenhang behandelt worden. In der ersten Eisenzeit sind männliche Gestalten etwas häufiger; aber nur in Griechenland tritt das Bildnis des Mannes ebenbürtig neben das der Frau. Charakteristisch dafür ist das Beispiel Olympias.

In den tiefsten Schichten der Altis von Olympia war die Zahl primitiver menschlicher Statuetten aus Bronze viel geringer als die der Tierfiguren; unter den Terrakotten waren dagegen die menschlichen Gestalten relativ viel zahlreicher als unter den Bronzen; so kamen z. B. bei den Funden unter dem Heraion nahezu halbsoviel Menschen als Tiere zutage.[196]) Die rohesten Bronzen entbehren, wie die Tonfiguren, jeder Andeutung des Geschlechtes, wenn nicht etwa Ohrringe auf eine Frau deuten; von den übrigen ist die größere Anzahl männlich, mit deutlicher Angabe des Geschlechtes, oft auch mit Attributen des Kriegers, Reiters oder Wagenlenkers. Die Frauenfiguren sind nackt bis auf eine Statuette, welche nach Furtwängler die reifste Entwicklung des primitiven Stils zeigt und durch ein

[196]) Furtwängler, Olympia IV. Die Bronzen, S. 38, 44.



Bronzefiguren aus Skandinavien und Norddeutschland.

Gefäß auf dem Kopfe charakterisiert ist. Die Nacktheit der Weiber ist nach Furtwängler, der in ihnen, wie in den Männern, nur Menschen, Votive an Gottheiten sieht, „lediglich durch die Roheit und Primitivität des Stils bedingt... weiterhin wird das Weib statt durch die rohe Deutlichkeit der Geschlechtsangabe durch das Diadem um den Kopf, die langen Haare und die diskrete Andeutung der weiblichen Formen charakterisiert; endlich auf der letzten Stilstufe versucht man auch das Gewand darzustellen". Unter den Tonfiguren überwiegt die Zahl der männlichen noch weit mehr die der weiblichen als unter den Bronzen. Da es sich bei all diesen Arbeiten um Weihgeschenke handelt, werden wir nicht anstehen, der Auffassung Furtwänglers beizutreten, daß hier in Ton und Bronze nicht Gottheiten, sondern menschliche Dedikanten dargestellt sind.

Aus der ersten Eisenzeit Italiens stammen zahlreiche kleine plastische Darstellungen nackter Frauen aus Bronze oder Ton, seltener aus Bernstein, stehend, die Hände auf den Leib gelegt oder ein Gefäß auf dem Kopfe festhaltend; die Kennzeichen des Geschlechtes sind oft stark betont (vgl. S. 451, Fig. 1—4 und 6—8), seltener die Mütterlichkeit durch Hinzufügung einer Kinderfigur (l. c., Fig. 2, vgl. oben S. 309, 2; 389, 2). Solche Tonfiguren finden sich auch als Gefäßhenkel (S. 459, Fig. 1), die bronzenen haben zuweilen Ösen zum Anhängen an Schmuckketten (S. 451, Fig. 6, 7). Zu den gefäßtragenden gehört die Mittelfigur des Bronzewagens von Strettweg (S. 507, Fig. 2) und die Krönung eines Ständers aus Vetulonia (S. 499, Fig. 9) sowie auch eine Figur aus Olympia. Die nackte Frau, die mit beiden Händen ein Gefäß auf dem Kopfe festhält, erscheint auch unter den Bronzefiguren Assyriens. An der Herkunft des Typus aus dem Osten ist daher nicht zu zweifeln.[196a])

Das kleine Bronzebild der stehenden nackten Frau mit henkelförmig gebildeten Armen, d. h. mit auf den Leib gelegten Händen, wurde in Norddeutschland und Südskandinavien übernommen und in einheimischer Arbeit roh ausgeführt (s. die Abb. S. 535, Fig. 1—4, 6 und 7).

Die von T. J. Arne (Fornvännen 1909, S. 175 ff.) behandelte Serie „in Schweden gefundener Bronzestatuetten von barbarischer Arbeit" reicht von der älteren Bronzezeit (um 1500 v. Chr.) bis in das jüngere Eisenalter (um 1000 n. Chr.), ohne einen bemerkenswerten Fortschritt zu zeigen. (Nur zwei nach römischen Vorbildern gearbeitete männliche Nacktfiguren aus der Zeit um 400 n. Chr. sind ein klein wenig besser geraten.) Die ältesten, noch vor dem Auftreten des nackten weiblichen Typus entstandenen sind zwei männliche Figürchen mit Helmhut und Lendenschurz, die einen auch in Ostpreußen vorkommenden Typus vielleicht kleinasiatischer Provenienz vertreten. Dann folgt eine längere Reihe weiblicher Nacktfiguren der jüngeren Bronzezeit (um 700 v. Chr.) mit henkelförmig gekrümmten Armen und auf den Leib gelegten Händen, einige auch mit Halsringen (s. S. 535, Fig. 1—4), nach Arne eine „Fruchtbarkeitsgöttin, die auch eine Todesgöttin gewesen zu sein scheint", und wahrscheinlich Nachbildungen eines orientalischen Typus, der in einzelnen Exemplaren nach

---

[196a]) Figuren aus Vetulonia s. Falchi 101, Taf. VII, VIII (Bernstein), XV, 5 (Kandelaberfigur). — Aus Narce: Mon. Acc. Linc. IV, Taf. IX, 22 (Bernstein), S. 184, Fig. 71 (Bronze). — Aus Novilara: ebenda V, 277, Fig. 70, 71 (Bronze), Taf. XIII, 10 (vgl. 15, Ton). — Aus Verona: Rev. mens. Paris II, 98, Fig. 13. — Aus Olympia: IV, Taf. 266. — Aus Klein-Zastrow: AfA. XXI, 68, Fig. 65; L'Anthr. VI, 308, Fig. 284. — Von Farö: Undset, Eisen in Nordeuropa, 368, Fig. 48. — Die assyrische Bronzefigur s. bei Perrot-Chipiez II, 329, Fig. 147. Vgl. auch die gefäßtragenden weiblichen Figuren auf dem Prunkgefäß aus Gemeinlebarn in Niederösterreich, S. 485, Fig. 2. Sie finden sich neben Reiterfiguren und scheinen nur mit einem kurzen Lendenschurz bekleidet zu sein.

dem Norden gelangte. Die Quelle dieses Typus für den Norden war aber nicht der Orient, sondern Italien, beziehungsweise Mitteleuropa.

Mehrere dieser weiblichen Nacktfiguren tragen einen die Scham nicht bedeckenden Gürtel (Verona, Novilara, Strettweg, Farö); häufiger ist Halsschmuck dargestellt (Novilara, Vetulonia, Klein-Zastrow, Farö und mehrere schwedische Statuetten), zuweilen auch Armschmuck. Es ist daher nicht einzusehen, warum die plastische Griffigur auf dem Bronzemesser von Itzehoe (S. 198, Fig. 5), in der Déchelette eine Darstellung des Sonnengottes sieht, männlich und nicht weiblich sein soll. Sie hat weibliche Brüste, einen Lendenschurz, Haarreif, Ohr-, Arm- und Halsringe und hält mit beiden Händen ein Gefäß vor dem Unterleib, wie ein bei Velem-St. Veit in Westungarn gefundenes bronzenes Anhängefigürchen ebenfalls undeutlichen Geschlechtes. Auch diese Art des Gefäßhaltens kommt nur bei weiblichen Gestalten vor in Zypern, Troja, Spanien, Rumänien, Rußland usw., zu verschiedenen Zeiten primitiver Kunstübung.[197]) Wenn die Figur auf dem Messer von Itzehoe weiblich ist, dann sind auch die mit Haarreif, Ohr- und Halsringen geschmückten Köpfe des Messers von Skanderborg und der Nadel von Fünen[198]) Frauenköpfe und nicht, wie Déchelette annimmt, Darstellungen des nordischen Sonnengottes. Da Déchelette einiges Gewicht auf die Ohrringe jener nordischen Köpfe und Figuren legt und geneigt ist, diesen Schmuck für ein Kennzeichen des Sonnengottes zu halten, beachte man, daß nach den erhaltenen Ösen auch die beiden Bronzefiguren von Novilara (S. 451, Fig. 6 u. 7) und andere weibliche, nackte Bronze- und Tonfiguren aus Italien Ohrringe trugen.[199])

Die Bedeutung, welche der weiblichen Nacktfigur im Westen und Norden — in Italien, Mitteleuropa, Norddeutschland und Südskandinavien — beigelegt worden sein mag, läßt sich nicht mit Sicherheit ermitteln. Von den neolithischen Idolen trennt sie ein langer Zeitraum ohne ähnliche Bildwerke. Anders in Griechenland, wo die Inselfiguren der Bronzezeit dieses Intervall überspannen. Die attributiven Bereicherungen des Typus stammen wohl aus dem Osten und aus der Zeit neuer asiatischer Einflüsse im letzten Jahrtausend v. Chr. Aus dem auf dem Kopfe getragenen Gefäß wurde später eine charakteristische Kopfbedeckung weiblicher Gottheiten, der Demeter und der Kore: der „κάλαθος" oder „Modius". Mit Krügen auf den Köpfen, Zweigen in den Händen erscheinen nackte Frauen schon auf attischen Dipylongefäßen,[200]) zwar nur als Dienerinnen einer Gottheit; aber solche Gestalten nehmen im Kult gerne die Attribute der Gottheit an, und das Gefäß, sowie der Zweig sind ursprünglich nicht Opfergaben, sondern Beizeichen der Gottheit.

Der griechische Mythus ist sehr erfinderisch in der Erklärung solcher Motive und überkommener Bildtypen. So müssen die pflanzentragenden weiblichen Gottheiten beim

[197]) Itzehoe: Undset, l. c. 305, Fig. 27. — Zypern: Tonfiguren von Alambra, Perrot-Chipiez III, 552 ff., Fig. 374, 375. — Troja: Frauenurne, ein kleineres Tongefäß vor dem Leibe haltend, oben S. 361, Fig. 7. — Spanien: Steinfiguren vom Cerro de los Santos bei Yecla, ZfEV. 1892, 69. — Rumänien: Goldfigur aus dem Schatze von Pietroassa. — Rußland: „Steinmütterchen", Lit. bei Undset, l. c., 305 f. Anm. 6.

[198]) Antiqua 1888, Taf. VI; 1, 34. Oben S. 198, Fig. 6.

[199]) Bronzefigürchen (Anhängsel) von Spadarolo bei Rimini: Not. Scavi 1894, 299, Fig. 8; Montelius, Civ. prim. I, 445, Fig. O. — Tonfigur (Schalenhenkel) von Lavatojo bei Verrucchio: Not. Scavi, l. c., Fig. 7 (um nur ein paar Beispiele zu nennen). An neolithischen weiblichen Idolfiguren sind Durchbohrungen der Ohrmuschel oder der Ohrgegend für eingehängte Ringe sehr häufig, besonders in der ukrainischen Gruppe (ebenso bei den norddeutschen Gesichtsurnen). Wenn männliche Figuren Ohrringe tragen, sind es ausgesprochen orientalische Typen mit apotropäischen Gesichtszügen, wie oben S. 60, Fig. 1, S. 499, Fig. 7.

[200]) Arch. Zeitg. 1888, III. Brunn, Griech. Kunstgesch. I., 131, Fig. 99.

Blumenpflücken überrascht und entführt werden, wie Kore und Europa. Ja sogar das Gefäß, dieses uralte weibliche Attribut, welches Europa auf dem Stiere sitzend hält, findet seine realistisch-poetische Erklärung. Es ist der reichgeschmückte Topf, in welchen die Jungfrau ihre Blumen sammelte, als sie den heimischen Gestaden entrissen wurde. So erscheint er in der Dichtung bei Moschos, Idyll. II, 37—62 und in einem Vasenbilde schönen Stils.[201]) Nach dem Dichter ist es natürlich ein kostbares, von Hephaistos selbst gefertigtes Goldgefäß, und ähnlich muß sich auch der Vasenmaler die Sache vorgestellt haben, weil sich sonst nicht recht erkären ließe, warum das Mädchen in so gefährlicher Situation, auf einem Stier sitzend, mitten im Meere, von diesem unnützen Gegenstand sich dennoch nicht trennen mag.

Die pflanzenhaltende Frauenfigur ist eines der unsterblichen Elemente der Bildkunst. Mykenische Frauengestalten erscheinen so auf einer Goldringplatte,[202]) einer Elfenbeinplatte,[203]) einem Spiegelgriff,[204]) wo sie sonst[205]) Vögel halten, andere auf Dipylonvasen.[206]) Auch finden wir dieses Motiv bei einer der böotischen Glockenfiguren (oben S. 65, Fig. 2). Dagegen wird Artemis selten so dargestellt,[207]) eine Folge der jüngeren Differenzierung und Motivierung.

Bekleidung ist im allgemeinen ein jüngerer Zug bei den weiblichen Figuren. Von zahlreichen rohen oder schematischen Arbeiten mit hermen- oder fladenförmiger Körperbildung ist dabei abzusehen. Bei halbwegs besserer Ausführung erscheint das Weib meist unbekleidet, zuweilen mit einem Lendenschurz angetan, dagegen oft mit Schmuck ausgestattet. Deutlich bekleidete Gestalten sind erst die zahlreichen tönernen Frauenstatuetten aus der Bronzezeit Griechenlands, aus Gräbern und Wohnhäusern von Mykenä, Tiryns, Athen, Rhodus, Zypern usw.[208]) Sie tragen nicht die höfische Frauenrobe der kretischen Bildwerke, sondern ein bis zu den Fersen reichendes Gewand, welches unten eng anliegt, in der Mitte gegürtet ist und oben einen Überwurf besitzt, also an den ionischen Chiton erinnert. Manche dieser flüchtig hergestellten Idol- oder Votivfiguren endet unten und oben stempelförmig, das letztere vielleicht in Nachbildung einer Kopftracht von der Art des griechischen Polos. Die Arme sind unter dem Überwurf erhoben, seltener an die Brüste gelegt, zuweilen halten sie ein Kind (vgl. oben S. 389, Fig. 2). Bessere Ausführung wie bei der Figur in Schliemanns Tiryns Taf. XXV c ist selten, vereinzelt eine Darstellung wie die brotbackende Frau ebenda Fig. 76. Auch an der Donau finden sich in der Bronzezeitplastik der „pannonischen“ Gruppe langbekleidete Frauengestalten mit gegürtetem Gewand wie die Tonstatuette von Kličevac (oben S. 409, Fig. 2). Langbekleidet sind auch die tönernen Glockenfiguren der ersten Eisenzeit Böotiens zu denken (S. 65, Fig. 1—3). In der ältesten griechischen Kalkstein- und Marmorplastik verrät der Typus des aufrechtstehenden langbekleideten Weibes seine

---

[201]) Compte-rendu, Petersburg 1866, Taf. V, Fig. 1; vgl. Stephani, S. 118, 149.

[202]) Schliemann, „Mykenä“, Nr. 530 (oben S. 55, Fig. 2).

[203]) Perrot-Chipiez, VI, S. 815, Fig. 384.

[204]) Ebenda, S. 817, Fig. 388.

[205]) L. c., S. 816, Fig. 387.

[206]) Z. B. Schliemann, „Tiryns“, S. 107, Taf. XVI b. c., XVII a.

[207]) Athen. Mitth. V, 1880, Taf. X; Gerhard, Trinkschalen und Gefäße II, 19.

[208]) Schliemann, Mykenä, Fig. 111—113, Tiryns, Taf. XXV (unbemalte Figuren ebenda), Fig. 77—79, 81—89, 96. Jahrb. d. Inst. VII, 1892, S. 195, Fig. 1—3, 7—14. Furtwängler und Löschke, Mykenische Vasen, S. 11, 32, 35, 47.

Herkunft aus der Holzschnitzerei; doch zeigen die delischen Artemisbilder auch Berührungspunkte mit assyrischen Standbildern und eine ähnliche Anordnung des Haarputzes wie in manchen ägyptischen Werken.[209])

6. Männliche Figuren.

Mit der Rolle der weiblichen Figur, ihrer langedauernden Vorherrschaft und ihrem langsamen Zurücktreten vor der männlichen Gestalt ist auch die Rolle der letzteren gekennzeichnet. Bis zu den Zeiten, in denen fremde, überseeische Einflüsse stärker auf Europa einwirkten, ist die männliche Figur das Stiefkind unter den Bildungen der prähistorischen Kunst. Ihre Seltenheit unter den paläolithischen Skulpturen ist paradigmatisch auch für die jüngeren Zeiten. Männliche Tonstatuetten erscheinen nur vereinzelt neben zahlreichen weiblichen in der ukrainischen Gruppe der jüngeren Steinzeit, zweigeschlechtige Tonfiguren bildete man in der Bronzezeit Nordbosniens (S. 53, Fig. I, 1—4), männliche Figuren mit Blas- und Saiteninstrumenten in der prämykenischen Marmorplastik Griechenlands, wahrscheinlich unter dem Einfluß fremder Vorbilder, als Adoranten oder dienende Begleiter der (viel häufiger dargestellten) Frauengestalt. Das männliche Bronzefigürchen mykenischen Stils oben S. 389, 3 stellt wohl auch einen Adoranten dar. Die zeremonielle Haltung der Arme ist ungefähr dieselbe wie bei der höfisch gekleideten Frauenstatuette ebenda Fig. 1 und wahrscheinlich ein Gebetsgestus. Bewaffnete männliche Figürchen wie die Tonstatuetten von Petsofà auf Kreta (S. 389, Fig. 5), die Bronzebildnisse sardischer Krieger, die behelmten Bronzestatuetten aus Norddeutschland und Schweden (s. oben S. 536) gehören ebenfalls erst der Bronzezeit an und verraten mehr oder minder deutlich ihre Entstehung unter fremden, orientalischen Einflüssen. Letzteres gilt wohl auch von zwei phallischen tönernen Sitzfiguren aus Thessalien, die von dem Schema der sonst beliebten steifen Standfiguren weit abweichen. Eine derselben aus Zerelia ist oben S. 309, Fig. 4 abgebildet, die andere stammt aus Larissa und wahrscheinlich aus der Bronzezeit;[210]) sie ist 48 cm hoch und bei aller Roheit der Form von gleicher Freiheit der Haltung wie die erstere. Die linke Hand ist auf das Knie gestemmt, der Ellbogen aufwärts und nach außen gekehrt; die Rechte stützte das Haupt, der Arm ruhte auf der Lehne eines nicht erhaltenen Thronstuhles, in stolzer, kraftbewußter Stellung, die von der plumpen Ausführung grell absticht. Das Werk macht den Eindruck der ersten Skizze eines genialen Künstlers, ist aber zweifellos fertig, also doch wohl nach einem fremden Vorbild gearbeitet. Wirkliche Meisterwerke in der Darstellung des bewegten nackten Manneskörpers lieferte die kretische Kunst in ihrem Aufschwung zur Beobachtung und Wiedergabe der Natur und des Menschenlebens. Aber dieser Kunst war nur ein kurzer Zeitraum zugemessen, und die jüngere Ent-

---

[209]) Homolle, De antiquissimis Dianae simulacris Deliacis, Paris 1885, S. 63 ff.; Collignon, Geschichte der griechischen Plastik I, S. 131.

[210]) Wace und Thompson, Prehist. Thessaly, S. 57, Fig. 30.

wicklung knüpft wieder an anderen Stellen an. Der Typus der stehenden nackten Mannesfigur in den ältesten griechischen Kalkstein- und Marmorstatuen hat seinen Ursprung in Ägypten. Die ägyptischen Standbilder zeigen, wie schon Diodor (I, 97) als Erkenntnis seiner Zeit ausspricht, denselben „Rhythmus" wie die „dädalischen" Bildsäulen der Griechen. In beiden findet man dasselbe Grundschema der steif emporgerichteten nackten Mannesgestalt mit symmetrisch herabhängenden Armen und geschlossenen Händen, mit breiten Schultern, schmalen Hüften und vorgesetztem linken Bein. Mehrfach hat man angenommen, daß die griechischen Holzschnitzer in diesen Formen ägyptisierende Bildwerke kleineren Umfanges nachahmten, welche ihnen von phönikischen Händlern vermittelt wurden.

7. Szenische Kompositionen.

a) Steinbildwerke.

Aus der Bronzezeit im östlichen und im westlichen Mittelmeergebiet, sowie im baltischen Norden, stammen die ältesten Werke der Zeichnung, in denen menschliche Figuren handelnd dargestellt sind: Männer als Pflüger, Wagenlenker, Seefahrer oder Kämpfer. Die zeitliche Übereinstimmung kann nicht ohne Belang sein. Denn warum gab es solche einfachste Darstellungen handelnder Figuren nicht schon in der lange dauernden und kunstfleißigen jüngeren Steinzeit, die doch so viele ornamentale Zeichnungen und Malereien auf Tongefäßen hinterlassen hat? Jene Arbeiten der Bronzezeit sind, wie oben (S. 206 ff.) gezeigt wurde, auf einige Gegenden in der Nähe südlicher und nördlicher Binnenmeere beschränkt. Der atlantische Westen und die tieferen Binnenländer haben keinen Anteil daran. Die Reliefbildwerke der Burg von Mykenä, die Felsenzeichnungen Liguriens und Skandinaviens sind untereinander ziemlich verschieden und die beiden letzteren Gruppen gewiß nicht einfach nach fremden Vorbildern entstanden. Aber die Zunahme des Verkehrs, namentlich des Seeverkehrs, hat in der Bronzezeit eine Gesamtsteigerung der Kultur hervorgerufen, die auch in jenen weit auseinander liegenden Steinbildwerken ihren Ausdruck finden.

In der ersten Eisenzeit äußert sich der belebende und kunstweckende Einfluß des Verkehrs in anderen Gegenden, vornehmlich in Italien, und auf andere, die Herkunft bestimmter anzeigende Weise, in orientalisierenden oder hellenisierenden Stilformen. Aus dieser Zeit stammen die Steinbildwerke und toreutischen Arbeiten illyrischer Stämme an der oberen Adria und gewisse Tongefäßzeichnungen und Tonplastiken an der Grenze der mittleren und der oberen Donau. Es sind die bemerkenswertesten Leistungen der bildenden Kunst außerhalb Griechenlands und des Bereiches der etruskischen Herrenkultur. Sie stellen menschliche Figuren in mehr oder minder umfangreichen Gruppen und Handlungen dar, jetzt schon seltener in altertümlicher ungebundener Freiheit (rahmenlos über den Raum ausgestreut,

wie in den Felsenzeichnungen Liguriens und Skandinaviens), als vielmehr in vorgeschrittener gebundener Form, einem tektonischen Rahmen angepaßt und eingefügt. Die alte Freiheit der paläolithischen Höhlenwandbilder und Knochenritzungen ist in der jüngeren figuralen Kunst nicht ganz erloschen, aber immer mehr zurückgedrängt worden, zuletzt in die Bilderschrift und sonstige Bildnerei der arktischen Völker Asiens und Amerikas. Dabei bewahrt sie noch immer einen Rest der alten Naturwahrheit, auch in den Felsenzeichnungen der Bronzezeit. Verdrängt wurde sie durch die vorgeschrittene, tektonisch gebundene Richtung, in der die Kunst zu neuem Leben erwachte, auf europäischem Boden zuerst im Südosten. Die übrigen Länder Europas waren ihr nicht so günstig; sie besaßen den geometrischen Rahmen, aber nicht das entsprechende Bildwerk.

In der vorgeschrittenen ersten Eisenzeit zeigen sich die ältesten vereinzelten Ausnahmen auf beschränktem Gebiet; die figural verzierten Bronzen sind als Handelsartikel weiter verbreitet, die Steinbildwerke und Tonarbeiten enger an ihre Erzeugungsstätten gebunden. Die Fundorte liegen an der Adria, in der südlichen und im östlichen Teile der mittleren Zone des Hallstätter Kulturkreises. Steinbildnerei herrscht nur in den Ländern an der Adria, im Halbkreis um das obere Ende dieses Meeres, in Picenum (Novilara, s. S. 465), in der Emilia (Bologna, s. S. 462 f.), in Venetien (Este, s. S. 470), Istrien (Nesactium, s. S. 473 f.) und im nordwestlichen Bosnien (Ripač bei Bihać). Es sind Grabsteine und Architekturfragmente mit Zeichnungen oder Reliefs, zum Teil auch statuarische Arbeiten, typisch verschieden von den Skulpturen der etruskischen Grabsteine Mittel- und Oberitaliens, einige jüngere Arbeiten dagegen (Reliefs auf Grabsteinen aus dem nordwestlichen Bosnien) von großer Ähnlichkeit mit dem Stil der Situlen und der Gürtelbleche.[211]) Die Darstellungen sind teils wappenähnlich, teils freier: Kämpfe zur See und zu Lande, Jagden, Reiter und Frauenfiguren. Unter den Ornamenten spielt die Spirale eine Hauptrolle, besonders in Nesactium und Novilara, weniger in der Gegend von Bologna. Diese Skulptur blühte überhaupt mehr in Venetien und anderen illyrischen Gebieten als in Umbrien und war anscheinend ein Überrest des Vorranges, den jene Gebiete und der angrenzende Norden der Balkanhalbinsel schon in der jüngeren Steinzeit vor dem Norden der Apenninhalbinsel besaßen. Die Grabstelen der ersten Eisenzeit Liguriens (s. oben S. 219, Fig. 4, 5), mit ihrer Anknüpfung an die alte, in der Stein- und Bronzezeit geübte Menhirplastik, sind viel barbarischer als die illyrischen Arbeiten, und die Überlegenheit der letzteren darf wohl auf die stärkere Einwirkung griechischer und etruskischer Kunst zurückgeführt werden. Doch ist eine gewisse Ähnlichkeit zwischen den ligurischen und den illyrischen Arbeiten nicht zu verkennen, und die plumpen Steinbildsäulen von Massa Carrara erscheinen zugleich als Abkömmlinge der Menhirstelen von Fivizzano bei Genua und als Verwandte der Figuren auf den venetischen Situlen und Gürtelblechen.

---

[211]) Mitt. aus Bosnien und Herzegowina III, 516, Taf. XII und V, 337, Taf. LXX.

b) Toreutische Arbeiten.

Die Verzierung von Metallgefäßen mit rings umlaufenden Bildzonen geht auf den Orient zurück, nach v. Bissing auf Ägypten.[212]) In Ägypten hatte sich an runden Metallschalen dieses Dekorationsprinzip ausgebildet, das in gefälliger Weise das Innere der Schalen schmückte. Im kyprisch-phönikischen Kreise fand diese Toreutik ihre reichste Ausgestaltung in den vom Handel weithin verbreiteten Bildschalen (s. oben S. 439). Aber eine andere Klasse mit Bildreihen geschmückter Metallwaren steht den venetischen Situlen viel näher: die etruskischen Bronzebecken und bronzenen Untersätze mit ihren nach außen gewendeten Zonen voll Flügellöwen, Greifen, Sphingen und ungeflügelten zahmen Tieren.[213]) An diese Arbeiten, nicht an die phönikischen Schalen ist die venetische Toreutik anzuknüpfen. Ihre Werke sind Eimer und Eimerdeckel, seltener andere Gefäße, ferner Gürtelbleche, Dolchscheiden, Spiegel, ausnahmsweise einmal ein Helm oder anderes. In der technischen Ausführung sind diese Arbeiten ziemlich verschieden. Bei den figurenreichsten und sorgfältigsten sind sämtliche Gestalten einzeln und ohne Anwendung mechanischer Hilfsmittel von der Rückseite mit Hammer und Punze herausgetrieben und von vorne durch Umriß- und Innenzeichnung vollendet, so daß sie als schwache Reliefs erscheinen. Andere Bilder sind bloß graviert, also reine Zeichnungen. Unter diesen befinden sich sowohl bessere, als auch sehr flüchtige Arbeiten. Die flüchtigsten und rohesten Zeichnungen sind durch Punktreihen hergestellt, die von rückwärts derart herausgetrieben sind, daß eine Reihe größerer Punkte oder kleiner Buckel die Hauptlinie des Schemas der Figuren bildet, während eine umherlaufende Linie aus kleineren Punkten den rohen Umriß darstellt.

Hinsichtlich der dargestellten Gegenstände bilden die Arbeiten zwei Klassen: 1. solche mit szenischen Kompositionen, hauptsächlich mit der Schilderung festlicher Vorgänge, deren Umfang sich aus der folgenden Betrachtung der Werke ergeben wird. Phantastische und natürliche Tierfiguren erscheinen teils zur Ausfüllung einzeln eingestreut, teils in ganzen, aber untergeordneten Zonen. Hieher gehören die Situlen Benvenuti, Certosa, Arnoaldi, die aus Watsch, Kuffarn u. a., sowie der Spiegel von Castelvetro. 2. Zeichnungen von Tierfriesen, in denen die menschliche Gestalt nicht vorkommt oder nur eine untergeordnete Rolle spielt. Hieher gehören die meisten Eimer, Gürtelbleche und Dolchscheiden von Este, ferner der Kegelhelm von Oppeano, die Eimerdeckel von Grandate und Hallstatt, die Schale von Castelletto Ticino und die rohen punktierten Zeichnungen auf den Situlen von Trezzo und Sesto Calende. Aus der nachstehenden Analyse dieser

---

[212]) Der Anteil der ägyptischen Kunst am Kunstleben der Völker, S. 79.

[213]) Pettazoni, Röm. Mitt. 1909, S. 317 ff. Nach v. Bissing wären phönikische Arbeiten vielleicht über Karthago in die etruskischen Kunstzentren gedrungen, und es hätte nur weniger nach dem Zonensystem dekorierter Vorbilder bedurft, um die illyrisch-venetische Industrie anzuregen. Zwischen den jüngsten phönikischen Bildschalen um 650 und den ältesten Situlen um 500 v. Chr. klaffe keine allzugroße Lücke.

und einiger anderer Werke beider Klassen wird namentlich das Unvermögen der Zeichner zur künstlerisch befriedigenden Ausführung szenischer Kompositionen mit voller Deutlichkeit hervorgehen. Dieser Mangel ist besonders auffällig wegen der technischen Güte der meisten Arbeiten und der großen Zahl und Mannigfaltigkeit der aufgenommenen und verarbeiteten Motive.

Werkstätten solcher Arbeiten gab es wohl nur im nordöstlichen Oberitalien, höchstens noch im unmittelbar angrenzenden Ostalpengebiet. Die größte Zahl stammt aus der dritten Gräberschichte von Este (ca. 550 bis 400 v. Chr.) und überhaupt aus Venetien. Eines der ältesten und figurenreichsten Stücke ist die Situla Benvenuti von Este,[214]) ein geschweift konischer Eimer mit drei Figurenreihen auf dem Körper, Rosetten auf Hals und Schulter. Die Gefäßform ist typisch-italisch, das Schema, der Stil und die Elemente der Dekoration sind von außen entlehnt; aber die Zusammenwürfelung der Figuren und Gruppen in mehr oder weniger sinnlose Reihen, sowie einzelne Züge, zu denen sich keine fremden Vorbilder nachweisen lassen, sind charakteristisch für diese ganze Klasse von Bildwerken.

Im obersten Streifen der Situla Benvenuti sieht man an drei getrennten Stellen auf Lehnstühlen sitzende Männer mit sehr breiten und niedrigen Hüten. Eine dieser Figuren hält einen Becher und zugleich ein Pferd, dessen Hinterbeine und Schwanz eine zweite Gestalt faßt. Bei dem zweiten sitzenden Manne ist das punktierte Gewand und der Lehnstuhl zu einem Block verschmolzen; die Füße fehlen. Beim dritten fehlt sogar der Kopf, und der Hut sitzt direkt auf dem Blocke, der zugleich ein Lehnstuhl und ein menschlicher Körper ist. Eine seltsame Zeichenkunst, von der wir keine große Originalität erwarten dürfen. Wenn also anderes in diesem und den beiden unteren Streifen viel besser ausgeführt ist, so ist das Verdienst daran nur in der treueren, sorgfältigeren Nachbildung vorliegender Muster zu suchen. Aber auch im mittleren Streifen steht ein seltsames, aus einer Menschenfigur und einer Palmette zusammengeschmolzenes Gebilde, welches überdies einen Hund an der Leine führt. Im untersten Streifen sitzt ein nackter Mann halb liegend auf einer seitlich gekrümmten Palmette und hält ein Horn zum Munde, während er ein Bein erhebt gegen einen anderen, der mit geschwungenem Speer auf ihn eindringt.[215]) Zu diesen Absonderlichkeiten gehört es ferner, wenn im mittleren Streifen Palmetten, wie sie sonst raumfüllend vom unteren oder oberen Rande ausgehen, aus dem Munde von drei Tieren und einer Sphinx hervorragen. Das Übrige erregt nicht so schweren Anstoß. Nur sinn- oder sorglose Zusammenstellung der Figuren und leblos rohe Ausführung kann man dem Bildner überall nachweisen. Da ist ein Hängegestell für Gefäße, darunter ein (Opfer-?)Beil, dann ein Trinker, zwei Faustkämpfer, ein Flügelpferd, ein großer Vogel und hinter diesem ein Mischwesen, vorne Flügelmensch, hinten Löwe, welches in undeutlicher Weise mit dem Vogel verbunden ist. Im mittleren Streifen sind vier natürliche und drei phantastische Tierfiguren, die letzteren bestehen aus einem sitzenden Flügellöwen mit erhobener Vorderpfote (einem wappenhüterartigen Paare entlehnt), einer Sphinx und einem Flügellöwen mit Vogelkopf. Die Gestalten der untersten Zone zeigen noch am meisten Zusammenhang; sie sind: ein Wagenlenker, dessen zweirädriges Gefährt jedoch ein Rind zu ziehen scheint (Wagenrad und Wagenkasten sind ungeschickt, ersteres mit fünf Speichen gezeichnet) und drei beschildete und behelmte Krieger, welche drei gebundene Gefangene führen.

---

[214]) Montelius, Civ. prim. en Italie, I. Bd., Taf. LIV, 1.

[215]) Diese Sitzfigur findet, wie mir scheint, ihre Erklärung durch die Fußwaschungsgruppe auf der Situla von Welzelach in Tirol (s. unten), in welcher ein sitzender Mann neben anderen Zechern ebenso das eine Bein ausstreckt. Dieses wird aber von einer Frau gehalten, welche offenbar beschäftigt ist, dem Manne die Füße zu waschen.

Die zahlreichen jüngeren Arbeiten verwandten Stils aus diesem Fundorte sind viel schlechter, flüchtiger, barbarischer. Vieles ist nicht getrieben, sondern nur graviert, was zur ausschweifenden Anwendung arabeskenartiger Linien verführte. Die Fremdkunst ist an diesem Orte in unerfreulicher Form einheimisch geworden. Die Situlen erhalten meist nur eine Figurenreihe natürlich oder phantastisch gebildeter Tiere.[216]) Ähnliches erscheint auf elliptischen oder viereckigen Gürtelblechen[217]) und auf Dolchscheiden.[218]) Diese Kunst läuft in Este selbst aus in die meist schon der gallischen Epoche Oberitaliens angehörigen, äußerst rohen Votivbleche des Heiligtums im Fondo Baratela.[219])

Auch außerhalb Este ist das venetische Gebiet nicht arm an figuralen Bronzearbeiten gleichen Stils. Wir nennen den bekannten Kegelhelm von Oppeano[220]) und ein Bronzeblech von Belluno.[221]) Die bei Bologna gefundenen Bronzen dieser Klasse sind Einfuhrsware aus Venetien, darunter die Situla aus der Certosa (s. S. 507, Fig. 1). Nur die gute technische Mache dieser Arbeiten kann die halb etruskisierte Bevölkerung Bolognas zur Auf-

[216]) Vgl. z. B. Montelius, l. c., Taf. LV, Fig. 1 (laufende, zum Teil sich umsehende Vierfüßler, dazwischen Vögel, die einen Flügel auf dem Rücken, den zweiten vorne auf der Brust haben), Fig. 3 (zwei heraldisch gepaarte Flügellöwen mit gemeinsamem Kopf, einem Flügel auf dem Rücken, dem zweiten unter dem Bauch. Ein behelmter Mann hält den Schweif eines der Tiere. Dann drei Flügelpferde mit Löwenschwänzen und Ranken im Maule und ein Flügellöwe mit einem Tierschenkel im Rachen), Fig. 5 (Vögel, Flügellöwen mit Löwen- und Vogelkopf, Sphingen mit helmartigen Mützen, barbarisches Ranken- und Arabeskenwerk im Felde), Fig. 6 (Hirsche, Böcke und ein Flügelpferd, dazwischen ein Mann ohne Arme; Hörner laufen in Ranken aus, Flügel sitzen vorne an der Brust nicht nur beim Flügelpferd, sondern auch bei zwei ungeflügelten Tieren; zwei andere halten Flügel im Maule).

[217]) Z. B. l. c., Taf. LVI, Fig. 8 (elliptische Mitra mit flüchtiger Spiraleinfassung und zwei gegeneinander gekehrten Flügeltieren), Fig. 9, 10, 13, 14 (auf bessere Vorbilder deuten die ruhenden Schwäne in Fig. 9 und die mit Fisch- und Froschfang beschäftigten Vögel in Fig. 13. Das Flügeltier in Fig. 14 läuft mit all seinen Enden in Spiralranken aus). Vgl. auch das merkwürdige Fragment eines elliptischen Gürtelbleches, Rendic. Acc. Linc. III, 1894, S. 150; es zeigt nach Ghirardini, l. c., 1895, S. 243, eine ruhende Sphinx mit erhobener Vorderpfote. Davor steht eine Art Altar mit einer Schale und neben diesem eine Frau mit Schale und Kanne, erstere wie opfernd erhoben. Sie trägt einen kurzen Rock, unter dem weite faltige Beinkleider sichtbar werden, und ein Kopftuch. Auch die Sphinx hat eine Kopfbedeckung.

[218]) Z. B. l. c., Taf. LIX, Fig. 12 (Sphinx und Vogel), Fig. 13 (Krieger mit Helm, Schild und Schwert, darunter behelmter Kopf und Schwert eines zweiten, umher Wellenband).

[219]) Montelius, l. c., Taf. LX ff.; Ghirardini, Not d. Scavi 1888. Diese zahlreichen Arbeiten enthalten keine Kompositionen von Gruppen oder größeren Szenen, sondern Einzelfiguren, höchstens Reihen gleicher Gestalten von Reitern oder Fußgängern, aber auch Darstellungen einzelner Körperteile (Gesicht, Füße) in schlechtester Ausführung, z. B. Ghirardini, l. c., Taf. IX, Fig. 2, 3, 5, 6 (Hopliten); Fig. 1, 4 (Mantelfiguren); Taf. X—XII (Diversa).

[220]) Provinz Verona, Einzelfund, Montelius, l. c., Taf. XLIX, Fig. 2. Er ist mit fünf gravierten Schachbrettbändern geziert, zwischen welchen sich in der unteren Hälfte ein Bildstreifen befindet, darin ein Pferd und eine Sphinx, die ein vor ihr stehendes Tier am Schweife packt.

[221]) 89 cm lang, 42 cm breit, vielleicht Rücklehne eines Grabstuhles (? ein genauer Fundbericht fehlt). Es ist mit Nietknöpfen umrandet und zeigt, graviert und getrieben, eine Chimära und eine Sphinx einander gegenüber, hinter und zum Teil unter den Figuren palmettenartige Ornamente. Das Löwenprofil der Chimära mit lang herausgestreckter Zunge ist besser als das menschliche der Sphinx. Anderes (Dolchscheiden mit Tierfiguren aus Castellin bei Belluno und Lozzo nel Cadore) s. Not. d. Scavi 1883, S. 42 u. 68.



Bronzener Eimerdeckel aus Hallstatt
(mit Tier- und Mischfiguren venetischen Stiles).

Nach E. v. Sacken und dem Originale.

nahme solcher Artikel veranlaßt haben, deren figürlicher Schmuck so weit hinter dem der importierten griechischen Vasen, ja selbst hinter dem der lokalen Steinmetzarbeit zurückblieb.

Die Situla aus der Certosa von Bologna zeigt in vier Bildstreifen zahlreiche sorgfältig ausgeführte Figuren, dagegen ist, zum Unterschiede von allen Arbeiten aus Este, nahezu kein Füllschmuck vorhanden. Sinnwidriges findet sich nur in der dritten Reihe von oben, wo ein Vogel auf einem toten (?) Schweine sitzt, das von einem Manne an den Hinterfüßen geschleift wird, während zwei kleine Figuren in Faustkämpferstellung auf den löwenköpfigen Enden einer Kline stehen. Aus den Löwenrachen dieses Ruhebettes hängen ein menschlicher und ein tierischer Oberkörper heraus. Sonst ist alles in verständlicher Ordnung: Krieger zu Pferd (Anführer?) und zu Fuß, letztere in vier verschieden gerüsteten Abteilungen, darunter im zweiten Streifen ein Festzug mit Opfertieren, männlichen und weiblichen Gabenträgern usw., im dritten Streifen Feldbauer, Jäger und Musiker,[222]) zu unterst endlich eine Reihe teils phantastischer, teils ungeflügelter Raubtiere hinter einem Hirschen. Die Einzelheiten der Tracht, auf deren Darstellung ersichtlich Wert gelegt ist, sind treu nach einheimischen Formen gegeben: Waffen, Gewänder, Kopfbedeckungen, auch die Formen der abgebildeten Gefäße. Die Situla aus dem Fondo Arnoaldi bei Bologna[223]) steht künstlerisch viel tiefer. Sie hat drei durch Ornamentzonen getrennte Figurenstreifen, wovon der unterste nur eine schmale Reihe laufender Vierfüßler im Stile der jüngeren und flüchtigeren Arbeiten aus Este enthält. Die beiden breiteren Zonen zeigen in höchst roher und plumper Ausführung mit allerlei unschönem Füllschmuck (auch baumartigen Figuren) ein paar nackter Faustkämpfer mit einem Preishelm und fünf Zwiegespanne, dann darunter Krieger zu Roß und Fuß in mehrfach variierter Ausrüstung. Auch ein Hornbläser befindet sich unter den letzteren.

Aus einem anderen Arnoaldigrabe bei Bologna, das ebenfalls eine Figurenstele und bemalte griechische Vasen ergab, stammt ein kreisrunder Bronzespiegel,[224]) dessen Spiegelfläche mit einem gestrichelten Mäander umrahmt und an der Ansatzstelle des Griffes mit einer Palmette geziert ist. Die Rückseite zeigt eine gravierte Bildnerei: ein behelmter Hornbläser steht zwischen zwei aufgerichteten Raubtieren mit lang heraushängenden Zungen. Diese Figuren sind äußerst roh gezeichnet. Der Hornbläser hat nur eine Hand, die Tiere vorne und hinten nur je ein Bein, wovon das rückwärtige in einen Vogelkopf ausgeht. Rätselhaft sind zwei sichelförmige Ansätze in der Mitte der menschlichen Figur.

Ähnliche Leistungen barbarischer Zeichenkunst an Bronzen finden sich auch im westlichen Oberitalien. Aus der Nekropole von Grandate in der Provinz Como stammt ein Eimerdeckel mit Tierfiguren und Pflanzenornamenten.[225]) Die gut gezeichneten Tiere sind zwei Rinder, ein Widder und ein Bock, die Pflanzenornamente eine Palmette mit großen Kelchblättern und andere zierliche Rankengebilde. Dieses Stück ist dem bekannten Eimerdeckel von Hallstatt (hier S. 545) sehr ähnlich und gehört zu den besseren Arbeiten der venetischen Situlenzeichner. Der als Füllschmuck verwendete, von kurzen Bogenlinien eingefaßte Halbkreis findet sich auch auf rhodischen Vasen orientalisierenden Stils.

Ein Brandgrab von Trezzo, östlich von Monza, Provinz Mailand, ergab eine Bronzesitula[226]) mit einer Reihe von Tierfiguren (Hirschen), die äußerst roh eingraviert und mit Punktreihen ausgefüllt sind.[227]) Das ist eine Kombination der reinen Gravierung mit jener

[222]) Die Vorlage zeigte auf der Kline vielleicht ein Symplegma, welches der Zeichner anstößig fand und durch zwei sitzende Musiker ersetzte. Sitzende Musiker erscheinen zuweilen in den Festmahlszenen auf anderen Situlen, bilden also einen festen Bestandteil der Quellen, aus welchen die Situlakünstler schöpften.

[223]) Montelius, l. c., Taf. C, Fig. 1.

[224]) L. c., Taf. C, Fig. 2.

[225]) L. c., Taf. XLVII, Fig. 13.

[226]) L. c., Taf. XLVI, Fig. 19 a.

[227]) Die Hinterbeine der Tiere sind nicht gezeichnet, sondern das rückwärtige Ende des schlangenartigen punktierten Körperstreifens läuft einfach bis zum Boden hinab.



Die Situla von Kuffarn in Niederösterreich und ein Stück des Bildstreifens (Gelageszene).

Punktmanier, bei welcher die Umrisse aus zwei feinen Punktreihen bestehen, zwischen welchen eine Reihe größerer Punkte eingeschlagen ist.

Die letztere Technik zeigt der Figurenschmuck einer mehr als doppelt so großen Situla aus Sesto Calende.[228]) Diese hat zwei Figurenreihen von 13 cm Höhe mit äußerst rohen Bildern von Vögeln, Hirschen, säugenden Hirschkühen, Reitern und Männern zu Fuß mit Beilen, die sie steif vor sich hinhalten. Wie gewöhnlich haben die menschlichen Figuren nur einen Arm. Es ist späte, in einer allgemein geläufigen Technik ausgeführte Entstellung der venetischen Bildnerei, nach den Nebenfunden (Beinschienen, Krempenhelm, Hufeisen-

[228]) Provinz Mailand, am Ausfluß des Ticino aus dem Lago Maggiore. Montelius, l. c., Taf. LXII, Fig. 1.

dolch) aus der jüngeren Hallstattperiode. Dieses Grab ist wohl mit Sicherheit als das eines gallischen Kriegers anzusprechen.

Aus demselben, gewöhnlich nach dem Orte Golasecca benannten westlichen Nekropolengebiet stammt eine Bronzeschale mit einer viermal in graviertem Relief wiederholten phantastischen Tiergestalt.[229]) Dieses Tier trägt auf seinem gleichbleibenden Körper abwechselnd eine geflügelte armlose, menschliche Büste in Vorderansicht oder einen phantastischen Tierkopf im Profil. Die Zeichnung ist seltsam unförmlich und würdig des Künstlers, der den Spiegel aus dem Arnoaldigrabe auf der Rückseite „verzierte"; diese Ausgeburt barbarischen Mißverstandes wird erklärlich durch das Erscheinen ähnlich verzerrter Gebilde im Osten der Poebene.

Der Spiegel von Castelvetro[230]) hat auf der Rückseite viel reicheren gravierten Figurenschmuck als der Spiegel Arnoaldi und zeigt auch reinere Formen der Zeichnung. Er kann mit den besseren Situlen in eine Klasse gesetzt werden. Kreisförmige Ornamentbänder umrahmen ein Mittelfeld und eine Randzone. Im ersteren befindet sich die Figur eines fliegenden Raubvogels. Dies und anderes auf dem Spiegel kann direkt einer fremden Silberschale entlehnt sein. In der Randzone ist ein durch Vertikalbänder abgegrenztes Feld gefüllt mit einem erotischen Symplegma auf einer in Tierköpfe auslaufenden Kline. Solche Darstellungen sind der altjonischen Kunst nicht fremd. Im übrigen Teile der Randzone schreiten rosseführende Männer; dann wechselt die Stellung der Figuren, indem das Oben Unten wird, und es folgt unter anderem die Gruppe einer thronenden und einer vor ihr (adorierend oder dienend) stehenden Gestalt.[231])

Die Verbreitung solcher Bronzen außerhalb Italiens beschränkt sich auf das südliche Österreich, auf die Ostalpen bis zur Donau hin, und umfaßt das Küstenland, Krain, Kärnten, Steiermark, Tirol, Ober- und Niederösterreich, Länder, die in breitem Ringe um den Nordrand der Adria herumliegen. Am stärksten ist Krain vertreten, dann Tirol. Arbeiten, wie sie in Este die große Masse der einschlägigen Funde bilden, sind selten. Vorherrschend sind vielmehr die in Este nur schwach vertretenen Werke, in welchen die Darstellung menschlicher Figuren überwiegt.

Einige Bruchstücke von Arbeiten beider Klassen aus Istrien (Nesactium) sind oben S. 471 abgebildet. Aus dem görzischen Küstenlande (Karfreit, Caporetto) stammt das Fragment einer Situla mit der Darstellung eines Faustkämpferpaares, eine auf Situlen oft wiederholte Gruppe, aus Kärnten (Gurina) ein Fragment mit Reiter und Hund,[232]) vielleicht aus der Darstellung eines Wettrennens. Oberösterreich lieferte den Eimerdeckel von Hallstatt,[233]) Niederösterreich die Situla von Kuffarn.[234]) Diese vereinigt in einem Figurenstreifen verschiedene Elemente, die auch sonst häufig auf diesen Eimern angetroffen werden: eine Fest-

---

[229]) Montelius, Taf. XLV, Fig. 18 (Castelletto Ticino).

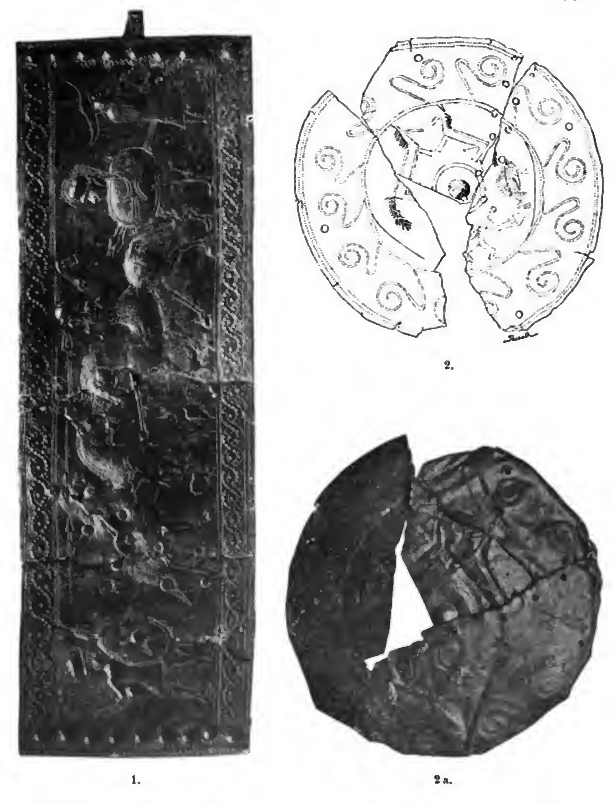
[230]) Zannoni, Certosa, Taf. XXXV, Fig. 54.

[231]) Der Eimerdeckel von Grandate ist publiziert von Barelli, „Tombe preromane di Grandate" (Riv. arch. prov. Como XII, Taf. I), die Situla von Trezzo von Caimi, „La Situla di Trezzo" (Bull. Consulta arch. IV, Taf. II), die Situla aus Sesto Calende von Biondelli, „Tomba gallo-italica" (Mem. R. Ist. Lomb. X, Taf. II), die Schale aus Castelletto Ticino Not. d. Scavi 1885, Taf. I, Fig. 1, der Spiegel aus Castelvetro von Giovanelli, „Le antichità Rezio-Etrusche scop. pr. Matrei", Taf. I, Fig. 8.

[232]) Mayer, Gurina, Taf. VIII, Fig. 8.

[233]) Sacken, Hallstatt, Taf. XX, Fig. 1; Much, Atlas, Taf. LXXI, Fig. 1, hier S. 545.

[234]) MAG. XXI, 1891, Taf. IX, hier S. 547. Der henkellose Trinknapf des sitzenden Zechers zeigt die Form vieler in Schatzfunden erhaltenen Goldschalen, die man irrtümlich für Opfergefäße genommen hat (s. oben S. 498). C. Schuchhardt bemerkt dazu, daß die hinter dem Zecher aufgehängten Situlen in diesem Bilde zweifellos als Tafelgefäße erscheinen, was sie auch sonst wahrscheinlich gewesen sind.



1. | 2a.

1. Gürtelblech aus einem Brandgrabe in Watsch, Krain ($^1/_2$). Nach Graf G. Wurmbrand.

2. und 2a. Goldblechbuckel aus Ottlaka, Komitat Arad, Ungarn ($^1/_2$). Nach L. von Márton.

Venetische und transalpine Toreutik der ersten Eisenzeit.

mahlszene, den Faustkampf um einen Preishelm vor Preisrichtern, ein Wettrennen zu Pferd und ein Wagenrennen. Der Füllschmuck ist unbedeutend und ungeschickt; die Arbeit steht an Güte der Zeichnung etwa zwischen der Certosa- und der Arnoaldisitula. Der Eimerdeckel von Hallstatt (s. Abb. S. 545) ist eine der besten Arbeiten der zweiten Klasse. Die Tierfiguren sind zwei phantastische: ein Flügellöwe und eine Sphinx, und zwei natürliche: ein Hirsch und ein Bock. Palmetten wachsen teils aus dem Boden, teils aus dem Maule eines der friedlichen Tiere, während der Flügellöwe ein Tierhinterteil im Rachen trägt.

Im Hallstätter Gräberfelde fand sich auch ein Stück, aus dem zu erkennen ist, welche üble Wirkung die eingeführten Zonenbildwerke stellenweise hervorbrachten. Eine schöne bronzene Fußschale ist innen mit einem doppelten Kreise seicht eingravierter Tier- und Menschenfiguren ausgestattet. Die Tiere des äußeren Kreises haben buschige Schwänze und Füße wie Bärenpranken; eines trägt ein Horn. Im inneren Kreise wechseln menschliche mit Raubtierfiguren.[235]) Das Gefäß ist sicher italisches Fabrikat. Die schrecklich rohen Figuren sind dagegen wahrscheinlich erst in der Alpenregion nachträglich hineingezeichnet worden, wo man ein so hervorragendes Prunkgefäß nicht ohne figürlichen Schmuck lassen wollte. Die Anregung dazu können importierte venetische Arbeiten gegeben haben. Einheimische mitteleuropäische Arbeit im entarteten venetischen Stil ist ferner die punktierte Verzierung des Goldblechbuckels von Ottlaka in Ungarn (S. 549, Fig. 2 u. 2 a). Auch für die in Punktmanier verzierten hohen Gefäßbleche aus Tumulis bei Klein-Glein im steirischen Sulmtale[236]) hat W. Gurlitt einheimische Entstehung angenommen. Indessen finden sich die gleichen Kennzeichen — lose Aneinanderreihung von anderen Bildwerken her bekannter Motive, unverstandene mechanische Wiederholung fremder Motive, wie der Tierfriese, des Faustkampfes, der Hasenjagd — auch an den besten italischen Werken jener Kunst, wie den Situlen Benvenuti aus Este und aus der Certosa von Bologna.

In Tirol und Krain macht sich die Nähe Italiens durch reicheren Besitz an venetischen Bronzen geltend. Aus Tirol stammen die Bruchstücke eines zylindrischen und eines bauchigen Gefäßes vom Tscheggelberge zwischen Moritzing und Bozen, die Situlenfragmente von Matrei am Brenner, die Situla von Welzelach und mehrere Gefäßfragmente von Mechel im Nonstale.[237]) Die unförmlich rohe Zeichnung der Ziste von Moritzing erinnert an den Arnoaldi-Eimer. Unten sind Tierfiguren (Hirsche u. dgl.) mit Ranken im Maule und Rosetten unter dem Bauche; in der Mitte Reiter und Pferde führende Männer; die Leiber der ersteren sehen wie zerquetscht aus, die Pferde halten blasenförmige Gebilde im Maule. Oben waren Gespanne und ein Wettrennen zu Pferde gezeichnet. Die Schenkenfigur aus einer Festmahlszene ist sinnlos eingemengt. Das Fischblasenmuster der obersten Ornamentzone ist charakteristisch für die Metallindustrie der La Tène-Zeit. Auch fanden sich mit der Ziste zusammen zwei eiserne La Tène-Schwerter und ein Eisenhelm mit schmalem Nackenschirm, eine Form, die in Mitteleuropa der Früh-La Tène-Periode angehört. Die bauchige Vase zeigte in gleich roher Ausführung einen kahnförmigen Wagen, in dem drei Männer sitzen, davor und dahinter Männer zu Fuß und ledige Pferde oder Reiter, also Ähnliches wie die Situla von Watsch im obersten Streifen. Die Vasenfragmente von Meclo zeigen einen sitzenden Mann, einen stehenden Schenken mit Schöpfgefäß, den Rest eines kahnförmigen Wagens

---

[235]) Das Gefäß: Sacken, Grabfeld von Hallstatt, Taf. XXIV, Fig. 1. — Die Gravierungen: Jahreshefte des österr. archäol. Inst. III, 1900, S. 34, Fig. 3. Die Linien sind vollkommen deutlich sichtbar, aber so fein eingeritzt, daß sie erst 40 Jahre nach dem Funde des Gefäßes gelegentlich einer Inventaraufnahme von mir entdeckt wurden.

[236]) Mitteil. histor. Ver. Steierm. X, 1861. Gurlitt, Verhandlungen 42. Philos.-Vers., S. 309 f.

[237]) Literatur: Die Bronzegefäße von Moritzing, rekonstruiert von Fr. R. v. Wieser. (Mit 4 Taf.) Innsbruck 1891 (Zeitschr. Ferdinandeum III, S. 35). — Matrei: Giovanelli, Le antichità Rezio-Etrusche scop. pr. Matrei, Taf. I, Fig. 1—6, und v. Hochstetter, Gräberfunde von Watsch und St. Margarethen, Taf. I, Fig. 3—5. — Welzelach: Fr. R. v. Wieser, Beiträge zur Anthropologie Tirols, S. 271, Taf. VI. — Meclo: L. de Campi, Arch. Trent. VII, 1888, S. 179 f., Taf. VI. Fr. R. v. Wieser, Die Bronzegefäße von Moritzing, S. 14 f.

mit Männern in und hinter demselben, dann Bruchstücke von Tierzonen und Ornamenten.[238]) In dem Fragment mit Wagendarstellung will v. Wieser dieselbe Hand erkennen wie an der Ziste von Moritzing. Die Situla von Matrei stammt aus einem Gräberfelde am nördlichen Abhange des Brenners. Erhalten sind Teile eines Zuges langbekleideter männlicher Gestalten der obersten Zone, ein Faustkampf um einen Preishelm in Anwesenheit ähnlicher Männer und der Rest eines unten abschließenden Tierfrieses. Schon v. Hochstetter verwies auf die schlagende Ähnlichkeit vieler Einzelheiten dieser Darstellung mit den Figuren der Situla von Watsch und meinte, die Übereinstimmung sei so frappant, daß man annehmen möchte, es seien beide Objekte aus einer und derselben Hand hervorgegangen. Die Situla von Welzelach aus einem Brandgräberfelde des hinteren Iseltales am Fuße des Großvenedigers (einer sehr öden und verkehrsarmen Gegend) hatte drei Zonen, deren unterste eine Reihe reißender und pflanzenfressender Tiere enthielt. Die obere zeigt einen Festzug, die mittlere ein Festmahl, eine Hasenjagd und anderes, was sich nicht mehr bestimmen läßt. An der Spitze des Festzuges, welcher sich gegen einen stabtragenden Ordner (?) bewegt, erschien eine Reiterfigur, dann folgen Frauen mit sehr deutlich dargestellten getriebenen Metallgefäßen auf dem Kopfe. Es ist interessant zu sehen, wie die Künstler hier und anderwärts die ihnen vertrauten getriebenen Metallarbeiten, als Gefäße und Helme, mit vollkommener Naturtreue darstellten.[239]) Hinter den Frauen schreitet eine merkwürdige Reihe behelmter Männer in langen friedlichen Gewändern. Sie blasen die Syrinx, ein Instrument, welches sonst öfter von sitzenden Zechern beim Festmahle gespielt wird. (Eine sitzende behelmte Figur in langem Gewande, vielleicht mit einem Musikinstrument, zeigt eine von den Situlen von St. Marein in Krain, worüber unten.) Im mittleren Streifen wiederholt sich die aus anderen Darstellungen bekannte Gruppe zweier Männer an einem Mischkessel, der auf hohem Dreifuß steht, dann die ebenso bekannten sitzenden, von Frauen bedienten Zecher. Neu ist eine Fußwaschungsszene: einer der sitzenden Männer streckt über einem Gefäße das eine Bein horizontal aus, welches eine vor ihm sitzende Frau an dem Fußende faßt. Die Ohren der friedlichen Tiere sind ganz unnatürlich lanzenspitzenförmig, wie an der Ziste von Moritzing. Sonst ist die Zeichnung weitaus besser als an dem letzteren Gefäß, und mit Recht zählt v. Wieser die Situla von Welzelach „zu den sorgfältigst gearbeiteten und beststilisierten Gefäßen mit getriebenen Figurendarstellungen, die uns überhaupt erhalten sind". „Sie ist namentlich noch absolut frei von jenen La Tène-Einflüssen, welche für die Situla Arnoaldi in Bologna, die Zista von Moritzing und die Gefäßfragmente von Mechel im Nonsberg charakteristisch sind." Die liebevolle Ausführung erhellt am klarsten, wenn bei den Frauen der oberen Zone beide Hände gezeichnet sind, obwohl nur eine zum Festhalten der Gefäße auf dem Kopfe dient. Die Zeichnung ausgestreckter Hände erinnert an flüchtige spätmykenische Vasenmalerei. Eine Besonderheit der Situla von Welzelach bildet die Stellung eines reißenden Tieres (eines Wolfes?) gegen die Reihe der Grasfresser und seine Absonderung durch die Palmetten, welche vielleicht ein Versteck andeuten sollen.

Noch reicher an solchen Funden ist Krain, dem nur die Ausdehnung zur Küste fehlt, um ein östliches Gegenstück zu Venetien am oberen Rande der Adria zu bilden. Aus Krain stammt die bekannte Situla und das Gürtelblech von Watsch, mehrere Situlen, ein Situlenfragment und drei Gürtelbleche von St. Marein und ein Gürtelblechfragment von Brezje bei Hönigstein.[240])

---

[238]) Arch. Trent. VII, Taf. VI, Fig. 1—12.

[239]) Mit großer Treue und Deutlichkeit ist auch der neben der kapuzenförmigen Kopfbedeckung der Frauen sichtbare Ohr- oder Schläfenschmuck gezeichnet.

[240]) Literatur: Situla von Watsch, v. Hochstetter, Die neuesten Gräberfunde von Watsch und St. Margarethen (Denkschr. math.-naturw. Kl. der Akad. der Wissensch. XLVII, Taf. I, Fig. 1—2. — Gürtelblech von Watsch, Mitth. Anthr. Gesellsch. Wien XIV, 1884, Taf. IV. — Situla von St. Marein, „Argo", 1893, Taf. III. Eine zweite unedierte Museum Wien. — Gürtelbleche von St. Marein und Brezje, Mitth. Anthr. Gesellsch. XXIV, 1894, Taf. III.

Die Situla von Watsch (s. die Abb. S. 553) steht an relativer Güte der Zeichnung tief unter dem Certosa-Eimer, aber nebst der Vollständigkeit der Erhaltung empfiehlt sie sich durch Abwechslung in den Gegenständen, klare Anordnung der Gruppen und sehr fleißige Ausführung der Einzelheiten. Ein Zug von Pferdeführern, Reitern und Gespannen im oberen Streifen, ein Festmahl und ein Faustkampf im mittleren, ein Tierfries im unteren Streifen sind übersichtlich und klar, wenn auch gedrängt aneinandergereiht. Nur mit dem Widder neben dem Faustkampf hat der Tierbildervorrat eine Lücke der Mittelzone füllen müssen, und in der darüber befindlichen hängt ein sitzender Vogel verkehrt vom oberen Rande herab.

Das Gürtelblech von Watsch (s. die Abb. S. 549, Fig. 1) ist dadurch vor allem merkwürdig, daß es eine kriegerische Kampfszene bietet, was sonst in diesen Arbeiten nicht vorkommt. Zwei Reiter auf ruhig schreitenden Pferden sind gegeneinander gekehrt, und einer schwingt das Beil, während der andere zum Lanzenwurf ausholt. Zwei Lanzen sind bereits verschossen. Hinter jedem der Reiter steht ein Gerüsteter zu Fuß. Rechts sehen wir eine Füllfigur in friedlicher Tracht von der Gruppe abgekehrt. Die Arbeit ist würdig des Zeichners, der den Certosa-Eimer verzierte; auch die Beile, Helme, Kleider sind den dortigen sehr ähnlich. Ein gewandter Künstler kann diese Gruppe durch eigene Erfindung und Umordnung aus der sonst üblichen Komposition eines Zuges von Kriegern zu Roß und Fuß gewonnen haben. Die ruhige Stellung der Pferde zu ändern, ging über sein Vermögen. Ebenso verrät die Füllfigur in Bürgertracht die engen Grenzen seiner Geschicklichkeit.

Ein Gürtelblech vom Magdalenenberge bei St. Marein[241]) ist dem vorigen äußerlich sehr ähnlich. Es hat dieselbe Form und Umrahmung mit einem (allerdings etwas anders ausgeführten) Flechtband.[242]) Aber die Zeichnung ist, obwohl technisch sorgfältig, stilistisch viel roher, die Komposition weit ungeschickter. Rechts haben wir den Faustkampf um den Helm, links einen Reiter auf unförmlich langgezogenem Pferde und dahinter, weil es doch nicht anging, den Pferdeleib bis an das Ende des Bleches auszudehnen, noch eine rohe doppelte Palmette mit einem darauf sitzenden, eine Schlange im Schnabel haltenden Vogel.

Wenn diese beiden Gürtelbleche der ersten Klasse venetischer Arbeiten (s. oben S. 542) beizuzählen sind, gehört ein anderes Gürtelblech von St. Marein[243]) der zweiten Klasse dieser Zeichnungen an. Es ist viel schmäler und länger und geziert mit einer Reihe geflügelter Figuren, die bald Tier-, bald Menschenköpfe haben. Derlei findet sich sonst nur in Este, und der Fund eines solchen Stückes in Krain ist ein deutlicher Fingerzeig für die Herkunft all der anderen in den Alpenländern ausgegrabenen „lamine figurate“.

Ein drittes Gürtelblech von St. Marein[244]) stammt aus demselben gräberreichen Riesentumulus wie die beiden vorigen, weicht aber technisch und stilistisch von beiden ab. Ohne jede Umrahmung zeigt die Fläche in bloßer Gravierung zwei roh, aber nicht ungeschickt gezeichnete Tiergestalten, wovon die Vorderseite der einen durch eine alte Reparatur unsichtbar geworden ist. Diese Figur war ein Löwe oder ein anderes reißendes Tier. Das zweite, langgehörnte Tier trägt in seinem Maule eine blattförmige Figur mit konzentrischen Innenlinien und einem herabhängenden Vogelkopf, eine ganz sinnwidrige Kombination, entstanden aus den als Füllschmuck auch in Tiermäulern auftretenden Ranken und den ebenfalls raumfüllenden Vogelfiguren. Auf dem gehörnten Tiere steht rückwärts gewendet ein Hund, von welchem nur der Hinterleib erhalten ist. Dieser Teil ist nach einer Jagdszene komponiert, in der, wie es häufig gezeichnet wurde, ein Hund auf den Rücken des Wildes gesprungen ist.

Nur das zerbrochene und geflickte Ende eines Gürtelbleches haben wir von Brezje.[245]) Es zeigt das Symplegma einer obenhin bekleideten Frau, die auf einem Lehnstuhle sitzt, und

[241]) Mitth. Anthr. Gesellsch. Wien XXIV, Taf. III, Fig. 1.

[242]) Über die östliche Herkunft des Flechtbandes s. Riegl, „Stilfragen“, S. 89, 194, über seine Beliebtheit in der archaisch-griechischen Kunst Furtwängler, Arch. Ztg., 1883, S. 158 f.

[243]) L. c., Fig. 2.

[244]) L. c., S. 76, Fig. 280.

[245]) L. c., Taf. III, Fig. 3.



Die Situla von Watsch in Krain und ein Stück der beiden unteren Bildstreifen (Faustkampf und Tierfries).

eines vor ihr knienden und umblickenden Mannes. Dieselbe Gruppe wiederholte sich daneben, im Gegensinne komponiert, wodurch sich das Umblicken des Mannes erklärt. Dann war noch ein Mischgefäß auf hohem Dreifuß vorhanden, das Ganze also eine Festmahlszene, richtiger eine ausgelassene Orgie. Eine Analogie bietet nur das Symplegma auf dem Spiegel von Castelvetro. Dort und auf mehreren anderen Bronzen finden sich auch sitzende und zechende Männer, die von Frauen bedient werden. So gewinnen wir durch neue einzelne Züge doch immer wieder Ausblicke auf die Mutterkunst, die den venetischen Arbeiten zugrunde liegt. Aber wie sind ihre Vorstellungen verroht und vergröbert!

Die Situlen vom Magdalenenberge bei St. Marein sind teils schlecht, teils gar nicht publiziert. Ersteres gilt von einem im Laibacher Museum befindlichen Stück, das unter

einem Tierfries friedlicher, zum Teile ithyphallischer Vierfüßler noch einen Vogelfries hat. In den beiden oberen Zonen sind Männer und Tiere gezeichnet. Man erkennt den Faustkampf zweier Athleten zwischen stabhaltenden Wächtern und als Anomalie eine behelmte sitzende Figur.

Eine Situla im Wiener Museum ist schlecht erhalten und hat drei Zonen, zu unterst eine Reihe friedlicher Vierfüßler. Eines der Tiere hat eine Palmette im Maule, auf dem Rücken der meisten anderen sitzen nach rückwärts gewendete Vögel. In dem mittleren Streifen erkennt man die Festmahlszene mit sitzenden Männern und solchen, welche sich stehend an einem Mischkessel zu tun machen, aufwartenden Frauen, aber auch mit einem Mann, der ein Tier mit der Doppelrute lenkt. Oben sind Männer, welche Böcke oder andere Tiere ähnlich antreiben. Auf den Tieren sitzen wieder Vögel, und ein Vogel sitzt (hier im mittleren Streifen), wie auf der Watscher Situla, verkehrt auf dem oberen Rande des Bildstreifens. Die Ausführung der Hauptformen wie der kleinsten Details, z. B. der durch feinpunktierte Strichlein angedeuteten Musterung der Gewänder, ist so völlig gleich wie auf der Watscher Situla, daß man unbedenklich beide Eimer demselben Arbeiter zuschreiben darf. Durchaus verschieden ist nur die Klarheit und Mannigfaltigkeit dort, die Planlosigkeit und Eintönigkeit hier. Wir werden daraus wieder entnehmen, daß es dieser Art von „Künstlern" auf Sinn und Gehalt in ihren Werken wenig ankam, und daß sie gerne variierten, mochte dabei herauskommen, was da wollte. Ihrem „Publikum" war es offenbar nur um gewisse herkömmliche Figuren zu tun; dieselben durften so bunt gemengt sein als nur immer.

Die vorstehende Beschreibung und Analyse zahlreicher Arbeiten der venetischen Toreutik könnte überflüssiger Ausführlichkeit geziehen werden. Sie scheint jedoch nötig, um das Wesen dieser seltsamen Kunst und die Ursachen ihrer Unfähigkeit zu einer weiteren Entwicklung darzulegen. Niemals hat sich aus einer so rein äußerlichen und sinnlosen Aneignung zahlreicher Motive einer fremden höheren Kunst eine neue Stilrichtung entwickelt. Deshalb war es, wie noch näher gezeigt werden soll, ein verfehlter Versuch, die Entstehung des La Tène-Stils im fünften Jahrhundert v. Chr. auf die venetische Kunst zurückzuführen. Diese letztere hat allerdings hundertmal mehr fremde Motive aus dem Bereich der organischen Welt, d. i. aus dem Formenkreis der orientalisch-griechisch-etruskischen Kunst aufgenommen als der nordische Zierstil der jüngeren Bronzezeit (vgl. oben S. 434, Anm. 100). Dennoch hat sie keine höhere Fruchtbarkeit bewiesen und läuft ebenso leer aus wie dieser.

Ich habe den Versuch gemacht, an der Hand der ausführlichsten dieser Arbeiten, nämlich der Situlen, gleichsam den idealen Bestand eines solchen Werkes zu rekonstruieren.[246]) Die stets wiederkehrenden Repliken gewisser Vorstellungen gestatten ja, eine Art von normalem Bilderquantum anzunehmen, das sich mehr oder minder reichlich und regelmäßig fast immer wieder vorfindet. Es ist die Schilderung festlicher Vorgänge, welche wir vielfach in drei auf epische Art nacheinander folgenden Abschnitten dargestellt sehen. Diese drei Abschnitte sind: 1. ein Festzug kriegerisch gerüsteter oder friedlich gekleideter Männer; 2. Spiele (Faustkampf, Wettfahren, Wettreiten); 3. ein Festmahl. Häufig fehlt etwas von diesen Abschnitten, oder es findet sich ein Überschuß von Szenen aus anderen Lebenskreisen. Es mag aber Werke von größerer Reinheit dieses Inhalts gegeben

[246]) Vgl. meinen Vortrag „Über die Situla von Watsch und verwandte Denkmäler" in den Verhandl. der 42. Philologenversammlung, S. 300 ff.

haben, von denen die erhaltenen abgeleitet sind. Ob das etruskische oder venetische Arbeiten waren, ist zweifelhaft. Im ersteren Falle vollzog sich eine Anpassung durch Abänderung vieler Einzelheiten. Die Stühle, Gefäße, Trachten, Waffen, Werkzeuge usw. zeigen einheimische oberitalische Formen, wie es für die Helme, Beile, Pferdegebisse und anderes mit Sicherheit erwiesen ist. Nach C. Schuchhardts Vermutung (s. oben S. 548) waren die Bildersitulen Mischkessel von den Tafeln vornehmer Personen, denen sie als profane Gebrauchsgegenstände ins Grab mitgegeben wurden. Die Darstellung festlicher und Gelageszenen erscheint zum Schmuck solcher Gefäße besonders geeignet.

Es besteht eine merkwürdige Übereinstimmung zwischen dem typischen Bilderquantum der Situlen und altitalischer Festsitte, wie sie uns vorzugsweise aus römischen Nachrichten bekannt ist. In den römischen Spielen waren regelmäßig Pferde- und Faustkämpfer zu sehen. Ein festlicher Aufzug ging den Zirkuskämpfen voraus, und am Schlusse gab es einen Festschmaus.[247]) Für Rom war Etrurien hierin vorbildlich, Etrurien aber war damals schon hellenisiert. An den Grabkammerwänden von Tarquinii erkennt man die Darstellungen solcher Festlichkeiten als Bestandteile von Leichenfeiern. Aus Etrurien kann solche Festsitte zu den Umbrern und Venetern gelangt sein. So besaß man in dem Kulturkreis, aus dem die Situlen hervorgegangen sind, gutes Verständnis für jene oft wiederholten Abschnitte. In der Kunst der Situlen herrscht Entlehnung, Umbildung und R ü c k b i l d u n g. Unter gewissen Voraussetzungen ist dieser Archaismus fähig, in jeder beliebigen Zeit hervorzutreten. Aus römischer Zeit stammt eine versilberte Bronzeplatte der Nationalbibliothek zu Paris, die mit einem Wolfszahnornament eingefaßt ist, und auf welcher ganz im Stile der Situlen römische Krieger, allerlei Tiere und anderes gezeichnet sind.[248])

Daß die venetische Kunst aus der etruskischen hervorgegangen ist, wurde oben bereits wiederholt betont. Man hat sie früher unmittelbar an die ostgriechische angeknüpft und gemeint, daß ihre Elemente auf dem Seeweg durch die Adria nach dem östlichen Oberitalien gelangt seien. Diese Ansicht gründete sich zum Teil auf eine gewisse Neigung, Etrurien, dessen Anteil an den Funden nördlicher Gebiete einst stark überschätzt wurde, zugunsten direkter griechischer Einflüsse zurücktreten zu lassen. Dem gegenüber verwies Fr. Studniczka (Jahrb. d. deutsch. archäol. Inst. XVIII, 1903, 1) auf etruskische („heute freilich meist für ionisch oder äolisch geltende") Erzeugnisse, wie die gewiß von Karthago eingeführten, aber im Lande verzierten Straußeneier aus dem Polledraragrabe in Vulci, ein ähnlich dekoriertes Elfenbeingefäß aus Chiusi und die Wandgemälde der Grotta Campana bei Veji. Außer den Tierfiguren sind es besonders auch die raumfüllenden Pflanzen, die Palmen, Stauden und Blumen, welche die Übertragung aus Etrurien deutlich erkennen lassen. Dieser Pflanzenwuchs, lebensvoller bereits

[247]) Vgl. meine „Beiträge zur Erklärung der Situla von Kuffarn", MAG. XXI, 1891, Sitzber. S. 78 ff.

[248]) Babelon et Blanchet, Catalogue, Nr. 1364.

im kretisch-mykenischen Stil auftretend, erscheint später, strenger stilisiert, meist als Doppelvolute mit Palmettenfüllung oder in ähnlicher Gestalt auf den melischen und frühattischen Tongefäßen (s. oben S. 442). Reicher entfaltet er sich, dank den höheren Techniken, in den genannten etruskischen Arbeiten und durch etruskische Vermittlung in der Toreutik der Veneter.

Man hat die venetischen Situlen früher allgemein für sehr alt gehalten; man nannte sie „proto-etruskisch", „voretruskisch", umbrisch", bis P. Orsi zeigte, daß sie nicht älter seien als die Certosastufe der Gräber bei Bologna und die dritte Gräberstufe von Este.[249])

Orsi betonte auch zuerst den Anteil der Veneter an der Schaffung dieser Denkmäler. Er stellte die Gruppe von Este als dritte archäologische Gruppe neben die von Villanova und Golasecca und schrieb sie den nordwestlichen Illyriern zu, wie die beiden anderen den Umbrern und Kelten.[250]) F. v. Hochstetter meinte, daß sich die Kunst der Situlen unabhängig von Einflüssen aus Griechenland und Italien in den Alpenländern entwickelt habe.[251]) Dies wurde von Benndorf durch den Hinweis widerlegt, daß Kultur nicht in abgeschiedenen Gebirgswinkeln, sondern in fruchtbaren, dem Verkehre offenen Tiefländern entstehe, daß also schon von vorneherein Oberitalien als Heimat jener Kunst anzusehen sei, wo sich zudem die größere Mehrzahl der einschlägigen Denkmäler gefunden habe. Benndorf vermutete, daß die Situlenzeichnungen von der altionischen Kunst abhängig seien, mit der sie sich vielfach berühren.[252])

Deschmann besprach die Situla von Watsch als Kunstwerk „etruskischer Metalltechnik". Aber Brizio bemerkte,[253]) daß die Etrusker zur Zeit der Certosagräber bereits ganz andere Techniken und einen anderen Stil besaßen. Daher betrachtete er als Schöpfer der Situlakunst die Umbrer und meinte, lokale Schulen hätten in Bologna und Este bestanden und importierte griechische Vasen und Reliefstelen, wie sie aus den Certosagräbern zahlreich bekannt sind, die Vermittler fremder höherer Einflüsse gebildet. Dagegen zeigte Brunn, der („Über die Ausgrabungen der Certosa bei Bologna")[254]) die drei Gruppen figuraler Denkmäler aus diesem Fundorte — griechische Vasen, etruskische Reliefstelen, „umbrische" Metallarbeiten — getrennt behandelte und die Sonderstellung der letzteren hervorhob, daß die griechischen Vasen ohne Einfluß auf die einheimische Kunstübung geblieben sind; nichts spricht für einen unmittelbaren Zusammenhang gleichzeitiger griechischer Arbeiten mit den venetischen Situlen. Ebenso unabhängig sind die letzteren von den Reliefstelen der Certosagräber, worin sich die jüngere etruskische Kunst in einem handwerksmäßig vergröberten Lokaldialekt ausspricht. Unbegründet erscheint dagegen die auf einer falschen Vorstellung von der Entwicklung beruhende Hochschätzung Brunns für die Situlenkunst. Sie zeigt ihm eine merkwürdige „Übereinstimmung mit ältester griechischer Kunst in der gesamten tektonischen und poetisch-künstlerischen Auffassung". Nach ihm ist die „umbrische Kunst" als Nebenschößling aus einer uralten Stammesgemeinschaft der arischen Völker hervorgesprossen. Während aber im Zentrum der antiken Kultur die Kunst, durch das

[249]) Orsi, „Cenni sulle necropoli Carniche e sulla situla figurata di Watsch". (Atti e Mem. della R. Deput. per la Romagna, III. Ser., vol. I, Modena 1883.)

[250]) Orsi, „Sopra le recenti scoperte nell' Istria e nelle Alpe Giulie e sulla necessità di costituire un nuovo gruppo archeologico". (Bull. pal. Ital. XI, 1885. Die zweite Hälfte des Titels findet sich nur im Separatabdruck dieser Arbeit.)

[251]) v. Hochstetter, „Die neuesten Gräberfunde von Watsch und St. Margarethen und der Kulturkreis der Hallstätter Periode". (Denkschr. math.-naturwiss. Kl. d. kais. Akad. d. Wiss. XLVII, Wien 1883.)

[252]) „Über ein Gürtelblech von Watsch". (Mitth. Anthr. Gesellsch. Wien XIV, 1884, Sitzber. S. 43 f.)

[253]) Nuova Situla figurata di bronzo scop. a Bologna, Modena 1884.

[254]) Abhandl. der phil. Kl. der königl. bayr. Akad. der Wissensch. XVIII, S. 145—203.

Griechentum veredelt, den Höhepunkt ihrer Entwicklung breits überschritten habe, sei der Kunst an der Peripherie der griechisch-italischen Welt noch ein kurzes Sonderdasein vergönnt gewesen. Sie habe aber dort, am Rande des klassischen Kulturkreises, nicht mehr die Kraft gehabt, die Entwicklung vom archaischen zum hohen Stil von sich aus und für sich noch einmal durchzumachen. Vielmehr sei sie durch eine partielle Befruchtung und den Versuch der Übertragung in eine spätere Kunstweise der eigenen Auflösung entgegengeführt worden.[255]) Demnach wäre diese Kunst von gleichem Alter wie die griechische und hätte nur eine langsamere Entwicklung durchgemacht, in der sie dann durch äußere Einflüsse gehemmt worden sei. Brunn findet „kaum eine zweite Gruppe von Monumenten, welche so direkt wie die Situlen von Bologna und Watsch zu einer Rekonstruktion des homerischen Schildes herangezogen werden könnten“.[256]) Aber zwischen dem Schild und den Situlen liegt vielleicht ein halbes Jahrtausend, „während eine diesen Zeitraum überbrückende Vorgeschichte für die Kunst der letzteren so gut wie gar nicht existiert“. Die Vorstufen der Certosaperiode in Oberitalien und den Alpenländern sind genau bekannt; eine Vorgeschichte der Situlenkunst enthalten sie nicht. Die Einfachheit der Darstellungsmittel[257]) ist zum Teil Kennzeichen eines jeden primitiven Stiles und daher für die Rekonstruktion des homerischen Schildes kaum in dem Grade wertvoll, wie Brunn annimmt. Die Ansichten Brunns sind von

---

[255]) Partielle Befruchtung sieht Brunn in manchen Einzelheiten, welche spätere griechische Einflüsse verraten. Übertragung in eine spätere Kunstweise erkennt er in dem beim Lateran gefundenen Marmorsessel im Palazzo Corsini. (Mon. dell' Inst. XI, 9.) Schon Benndorf hatte, Mitth. Anthr. Gesellsch. Wien XIV, S. [44], auf die Ähnlichkeit dieses Stuhles mit den geflochtenen Lehnsesseln auf der Situla von Watsch hingewiesen und auf die Analogien der Marmorreliefs des Stuhles mit Situladarstellungen aufmerksam gemacht. Brunn sieht in der Sedia Corsini ein Zeugnis für die ferneren Schicksale der Situlenkunst. Ihm erscheinen die zu Fuß und zu Roß aufmarschierenden Krieger, die Jagd, der Opferzug, die Kampfspiele jenes Steinsessels in ihrem flachen Relief und ihrer Streifenabteilung wie eine in Stein übertragene Situla. Nur ist in der Einzelausführung der Gestalten die Vortragsweise einer späteren griechisch-römischen Kunst maßgebend geworden, wobei übrigens die in ihre Gewänder eingewickelten Gestalten noch bestimmt auf ihre Vorgänger in den Bronzereliefs hinweisen und außerdem die Ornamente der Epheuranken und des laufenden Hundes ganz auffallend an die Dekoration der Bologneser Stelen erinnern.

[256]) Diesen Gedanken hat Brunn auch in der „Griech. Kunstgesch.“ I, S. 81, festgehalten, obwohl er dort schon auf die mykenischen Dolchklingen hinwies, allerdings nur, um für die abweichende Technik des Schildes einen Fingerzeig zu gewinnen. Auch das Silbergefäßfragment aus dem vierten mykenischen Schachtgrabe mit der Darstellung einer belagerten Stadt (l. c., S. 79, Fig. 59), eine Reliefszene, welche der homerischen Schildbeschreibung viel ähnlicher und würdiger ist, hat Brunn nicht von seiner Hochschätzung der norditalischen Situlen abwendig gemacht.

[257]) „Zu unserer Überraschung erkennen wir jetzt, wie geringer Mittel es in den Anfängen der Kunst zum Ausdrucke größerer Gedankenreihen bedarf.... Waffen, Köpfe und schreitende Beine bilden den Krieger auf dem Marsch. Einzelne Gestalten erscheinen ganz eingewickelt ohne Andeutung der Arme. Diese werden nur sichtbar, wo sie etwas zu tun haben; einer genügt, um eine Last auf dem Kopfe im Gleichgewicht zu halten. Beide sind nötig, um das Schwein an den Hinterbeinen zu schleppen. Nur gerade soviel ist gegeben, als nötig ist, damit die Figur etwas aussage, etwas bedeute, und je nur soviel Figuren treten auf, als zur Bezeichnung einer Handlung oder Funktion eben notwendig sind. Die Krieger bilden nicht eine ungezählte Masse, zwei sind zu Pferde, fünf sind mit länglichovalen, drei mit viereckig abgerundeten, vier mit kreisrunden Schilden bewaffnet; andere vier tragen Äxte, so daß wir die Vorstellung gewinnen, ein in verschiedene Abteilungen gegliedertes Heer an uns vorüberziehen zu sehen.“ (Griech. Kunstgesch. I, S. 81.) Diese letztere Art der Abkürzung geht jedoch, wie ich glaube, durch die ganze antike Kunst hindurch, welche die Darstellung „ungezählter Massen“ nie versuchte.

S. Reinach aufgenommen und weiter ausgeführt worden.[258]) Die „kelto-illyrischen" Situlen gelten auch ihm als Anschauungsmittel für die homerische Schildbeschreibung. Früher hielt man sich zu diesem Zwecke an die Basreliefs assyrischer Königspaläste und an die getriebenen Silberschalen von Ninive, Zypern, Etrurien und Latium. Seit man die erzählenden Bildwerke aus dem mykenischen Griechenland kennt, treten jene orientalischen Analogien zum homerischen Schilde in den Hintergrund. Aber auch die oberitalischen Situlen müssen zu dem gleichen Zwecke in den Hintergrund treten. Denn sie sind weder älter noch origineller als jene orientalischen Arbeiten, und mit gleichem Rechte, wie man von „elenden phönikischen Bildschalen" gesprochen hat,[259]) kann man von „elenden illyrischen Situlen und Gürtelblechen" reden.

Für die Geschichte der griechischen Kunst sind diese Werke also von untergeordneter Bedeutung. Dagegen besitzen sie selbständigen und nicht geringen Wert für die Urgeschichte überhaupt und die der bildenden Kunst insbesondere in einem europäischen Zwischengebiet an der Grenze herrentümlicher und volkstümlicher Kulturen. Das kriegerische Herrentum, dessen Übergreifen auf den Norden (in der La Tène-Periode) unmittelbar bevorsteht, kündigt sich gleichsam in einem Vorspiel an. Die illyrischen Länder an der oberen Adria waren minder begünstigt zur Schaffung einer erobernden Kultur als Griechenland und Etrurien. Deshalb erscheinen sie stark im Rückstand gegen diese Länder. Andererseits waren sie, in gewissem Maße, doch wieder günstiger gelegen als der keltische Westen, weshalb sie in der Übernahme und Ausbildung fremder Kunstmittel einen Vorsprung vor dem Norden erreichten. Aber zu einer vollständigen Erneuerung der nordischen Kultur, wie sie alsbald vom Westen ausgegangen ist, konnten es die illyrischen Stämme in ihrer Zersplitterung an Meeresküsten und in Gebirgstälern nicht bringen. Sie nahmen nur einen Anlauf dazu, in dem sie nach kurzer Zeit fruchtlos stecken blieben.

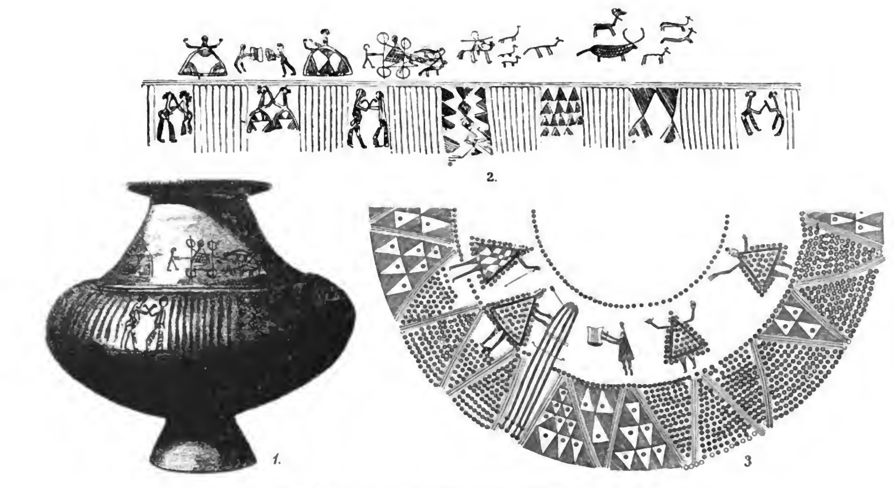
c) Zeichnungen auf Tongefäßen.

Im tieferen Binnenlande, ungefähr zwei Breitegrade nordwärts (nordöstlich) vom oberen Ende der Adria, erfolgte ein der venetischen Toreutik entfernt ähnlicher Anlauf — bei noch größerem Unvermögen — zur Schaffung einer bildenden Kunst höheren Ranges. In den Brandgrabhügeln der Hallstattperiode bei Ödenburg in Westungarn fanden sich schwarze, bauchige Kegelhalsurnen von 40—60 cm Höhe, die auf dem Halse mit eingeritzten figuralen Szenen geschmückt sind. Ähnliche figurale Darstellungen stehen vereinzelt auch auf kleineren Gefäßen derselben Form und auf Schalenfüßen aus Ödenburg und einigen naheliegenden Fundorten Niederösterreichs (Fischau im Steinfeld, Zögersdorf an der Donau). Weiter donauaufwärts trifft man auf Tongefäßen aus hallstättischen Grabhügeln der Steinpfalz (eines Teiles der Oberpfalz) ähnlich gezeichnete Tier- und Menschenbilder.[260])

[258]) „Le bouclier d'Achille et les situles celto-illyriennes" (Bertrand-Reinach, Les Celtes dans les vallées du Pô et du Danube, Paris 1894, S. 218—228.)

[259]) Reichel, Über homer. Waffen, Wien 1894.

[260]) J. Naue, L'époque de Hallstatt en Bavière (RA. 1895), 25 ff.



Aus den hallstättischen Grabhügeln von Ödenburg in Ungarn.

(1. Urne. — 2. Abgerollte Zeichnung derselben. — 3. Abgerollte Zeichnung einer andern Urne.)

Nach R. Hoernes.

Auf den Ödenburger Urnen sind die figuralen Darstellungen teils in der Art der nordischen Felsenzeichnungen ungebunden hingestreut, die Figuren in freier, linear-schematischer Ausführung mit wenigen Strichen gezeichnet wie auf den troischen Spinnwirteln und einigen westpreußischen Gesichtsurnen. Das ist altertümliche, „kindliche" Bildnerei (vgl. S. 197, Fig. 5 und S. 559, Fig. 1 und 2), deren Kennzeichen zur Genüge bekannt sind. Zu einem anderen Teile (vgl. S. 197, Fig. 3, 4 und S. 559, Fig. 3) sind die Figuren symmetrisch über die Zeichenfläche verteilt und ganz anders gebildet, als wenig veränderte, in organische Gestalten umgewandelte Ornamentfiguren derselben Art, wie sie, als bildlose Zierformen, unterhalb des Halses gezeichnet sind.

Eines dieser Gefäße hat eine Reihe von sieben Figuren. Drei davon sind Nebenfiguren, vergleichbar den sogenannten Mantelfiguren auf den Rückseiten rotfiguriger griechischer Vasen. Sie stehen nach vorne mit rechtwinkelig erhobenen Armen und langen Ohrgehängen oder Schläfenlocken. Diese sowie die Köpfe sind durch Würfelaugen ausgedrückt, die Flächen und Einfassungslinien bestehen in schraffierten Dreiecken und Bändern. Eine dieser Figuren ist zu klein geraten, wahrscheinlich, weil es dem Zeichner, der gleiche Intervalle zu halten bestrebt war, mit dem Raum nicht besser ausging. Die vier übrigen sind ebenso ausgeführt und schließen sich zu einer anderen Gruppe zusammen.[261]) Eine steht nach rechts, hat einen vogelschnabelförmigen Mund und hält in den vorgestreckten Händen zwei (daneben gezeichnete) undeutliche Gegenstände über einem auf dem Boden stehenden dritten.[262]) Eine andere kommt von rechts und hält in einer der vorgestreckten Hände ebenfalls einen undeutlichen Gegenstand. Die Profilstellung des Gesichtes ist wieder durch einen schnabelförmigen Strich angedeutet. Dahinter erscheint ein Reiter[263]) auf einem durch zwei Dreiecke und einige Ansätze gebildeten Pferd, dessen Hufe kleine Kreise bilden.[264]) Der Kopf des Reiters, der ganz wie die stehenden Figuren gezeichnet ist, wird von einem Würfelauge der obern Randeinfassung gebildet. Hinter diesem Reiter ist noch ein lediges Pferd dargestellt.

Auf einem zweiten Gefäße (S. 559, Fig. 3)[265]) sind fünf Figuren von ungleicher Größe gezeichnet. Die beiden größten reichen mit ihren Beinen in die Ornamentzone auf dem Bauche hinab; der von einer Figur gehaltene Gegenstand unterbricht diese Zone völlig und man sieht, wie die letztere später ausgeführt wurde als der figurale Teil des Werkes. Die Figuren gleichen nicht ganz denen auf der vorigen Vase. Die Dreiecke sind, mit Ausnahme einer kleinen Figur, von Reihen konzentrischer Kreise eingefaßt und bei drei Figuren mit ebensolchen Augen, bei der vierten mit einem mißlungenen schachbrettartigen Muster gefüllt. Nur das verhältnismäßig sehr schmale Dreieck der letzten (kleinsten) Figur ist mit schraffierten Bändern überzogen. Zwei mittelgroße Gestalten sind in der beliebten Haltung mit leer erhobenen Armen gezeichnet. Die beiden größten halten Gegenstände, die eine etwas, das wie ein Uhrpendel aussieht, die andere mit beiden Händen ein sehr sorgfältig dargestelltes, doppelt mannshohes Objekt, das einem vertikalen Webstuhl oder

---

[261]) MAG. XXI, Taf. VIII, Fig. 1 u. 2.

[262]) Man könnte in dem einen der Gegenstände, welche diese Figur hält, ein Opfermesser sehen; der schraffierte Gegenstand auf dem Boden wäre dann etwa das Opfertier. Der letztere kann aber ebensogut einen Altar, ein Grab oder irgend etwas anderes vorstellen.

[263]) Die drei letzgenannten Figuren haben nicht jenen ohrgehängeartigen Schmuck neben dem langen Halse wie die drei ersten, entweder weil sie im Profil dargestellt oder weil sie männlich gedacht sind.

[264]) Ähnlich werden Pferdefüße zuweilen auf westpreußischen Urnen dargestellt; vgl. Schriften der naturf. Gesellsch. in Danzig, N. F. VIII, Taf. III, Fig. 2.

[265]) MAG. XXI, Sitzber. S. 76, Fig. 16 u. Taf. X, Fig. 2.

einer großen Harfe ähnelt. Ihr gegenüber steht die kleinste Figur mit einer Leier in beiden Händen.[266])

Das Gefäß (S. 559, Fig. 1, 2)[267]) ist abweichend verziert, der Bauch durch Bündel von Kannelüren metopenartig gegliedert, zwischen denen ornamentale und figurale Füllungen stehen. Die ersteren sind verschiedene Dreiecksmuster; die vier anderen Felder zeigen je zwei gegeneinander gekehrte menschliche Gestalten, welche, wie es scheint, die Hände gegeneinander erheben. Einmal sind die Körper dieses Figurenpaares durch glockendurchschnittförmige, verzierte Flächen gebildet. Auf dem Halse befindet sich eine ziemlich freie Darstellung. Symmetrische Komposition zeigt eine Gruppe von vier Figuren: zwei größeren rechts und links, zwei kleineren dazwischen. Die ersteren haben die Form eines ornamentierten Glockendurchschnittes, aus dem oben der Hals mit dem Kopf und zwei Arme hervorwachsen. Die letzteren gleichen der Mehrzahl der Figurenpaare in der Bauchzone und halten, gegeneinandergekehrt, Objekte, die wie Lyren aussehen, in den Händen. Rechts von dieser Gruppe fährt ein mit zwei Pferden bespannter vierrädriger Wagen nach rechts. Auf demselben befindet sich eine kleine Dreiecksfigur; dahinter schreitet, den Wagen haltend, eine kleine, rein linear gezeichnete Gestalt. Weiter rechts sehen wir ferner einen Reiter mit Speer und neun vierfüßige Tierfiguren, die größeren (ein Hirsch und ein Rind) mit flächigem, die kleinen bloß mit linearem Körper. Die Darstellung des Wagens mit den beiden Menschen und des Reiters davor wiederholt sich mit geringer Abweichung auf einem Fragment (S. 197, Fig. 5).[268])

So urwüchsig die Ödenburger Vasenzeichnungen auf den ersten Blick erscheinen mögen, so wenig sind sie es wirklich. Sie bezeichnen (in doppelter Beziehung) viel mehr ein E n d e, als, wie man glauben könnte, einen A n f a n g, nämlich das räumliche Ende einer Regung oder Anregung, welche die venetische Toreutik in der Umgebung der oberen Adria ins Leben gerufen hat, und das zeitliche Ende des linearen, rein geometrischen Stils, der mit seinen uralten Ausdrucksmitteln vergeblich nach der Erfassung eines neuen Inhaltes strebt. Das ist keine Parallele zur Entwicklung der geometrischen Stilarten des Südens, trotz der Ähnlichkeit der Figuren mit den Frauengestalten der böotischen Grabvasen (S. 65, Fig. 1 und 2). Im Südosten hat die geometrische figurale Kunst, dank der Weltlage dieser Region, eine andere Richtung eingeschlagen, die zu viel höheren Zielen führte.

IV. Das Wiedererwachen des Westens und der Stil des nordischen Kriegertums. — Schlußsätze.

1. Die La Tène-Periode.

Die jüngeren Arbeiten der venetischen Toreutik verraten in den Schnörkelgelenken und Rankenendungen der Tierfiguren den Einfluß des La Tène-Stils. In Vermischung und Verschmelzung mit diesem hat die Kunst

[266]) Vom Halse eines dritten Gefäßes stammen nur einige Fragmente (S. 197, Fig. 3, 4), MAG. XXIV, Sitzber. S. 60 f., Fig. 12—14. Sie zeigen menschliche Figuren, die mit verschieden gezogenen Schraffen gefüllt sind und die Arme steif erheben, dann auf schraffierten Dreiecken sitzende stilisierte Vogelfiguren. Zwei der Menschenkörper bilden (l. c., Fig. 3) nicht dreieckige, sondern Trapezfiguren. Bei einer anderen (l. c., Fig. 4) sind an den Händen nur je zwei Finger gezeichnet, die wie Vogelschnäbel seitlich abstehen.

[267]) MAG. XXI, Sitzber. S. 72, Fig. 11 u. Taf. X, Fig. 1.

[268]) MAG. XXIV, Sitzber. S. 60, Fig. 11.

der Situlen und Gürtelbleche ihr Ausleben gefunden (vgl. S. 569, Fig. 2). Sie war nicht, wie man wohl gemeint hat, die Mutterkunst jenes Stils; nur aus ähnlichen Wurzeln sind beide auf getrenntem Boden erwachsen und haben sich in flüchtiger Berührung gekreuzt. Denn der La Tène-Stil entstand nicht im östlichen Oberitalien bei den Illyriern, sondern weiter nördlich und westlich bei den Kelten. Seine Entstehung und Ausbreitung vollzog sich in den letzten Jahrhunderten v. Chr. gleichzeitig mit großen geschichtlichen Vorgängen, die insgesamt eine ähnliche Tendenz zeigen. In dieser Zeit ist die politische Vormacht in den Mittelmeerländern vom Osten auf den Westen übergegangen. Die Rolle des Morgenlandes vertritt jetzt Karthago, die Stelle Griechenlands wird von Rom eingenommen. In Mitteleuropa geschah ähnliches durch die Ausbreitung der keltischen Herrschaft über den Osten. Diese Bewegung drohte sogar zu einer Reaktion des Nordens gegen den Süden anzuschwellen. Sie ist eine Vorläuferin der großen Völkerwanderung der Kaiserzeit. Was die Kelten versuchten, haben die Germanen in späteren Jahrhunderten wirklich vollbracht.

Nicht nur die Kolonisation und der Handel der Südvölker, sondern auch die eigene Entwicklung der Stämme des Nordens hat in der zweiten Hälfte des Jahrtausends die Weltbühne weiter geöffnet. Jetzt erst wird die Geschichte beredt über Gebiete, die sie früher kaum dem Namen nach kannte. Der Kampf ums Dasein auf größerem Gebiete erzeugte auch bei den Nordvölkern ernstere, schmucklosere Formen. Dies ist der Hauptunterschied zwischen der ersten und der zweiten Eisenzeit Mitteleuropas. Vorüber ist jetzt die Ablehnung des Eisens in den isolierten Bronzeländern, die Alleinherrschaft der Freihandarbeit in der Töpferei, die Zeit ohne Schrift und Geld, ohne Metallpflugscharen, Sensen, Zangen, Scheren, ohne die rotierende Getreidehandmühle. Das keltische Handwerk blüht in wohlbefestigten Städten und erobert sich das ganze nichtklassische Europa: den illyrischen Osten im Kampfe, den germanischen Norden im friedlichen Verkehre.

Außer A. J. Evans hat auch Fr. Studniczka („Über den Augustusbogen in Susa", Jahrb. d. deutsch. Archäol. Inst. XVIII, 1903, 1) die Entstehung des La Tène-Stils an die venetische Kunst angeknüpft. Nach ihm wären etruskische Elemente, vermittelt durch die lombardisch-venetische Metallkunst, „in die Alpenländer bis nach Hallstatt und noch weiter, also gewiß in die unmittelbare Nachbarschaft der alten Kelten" gedrungen. Zugleich verwehren es namhafte Schwierigkeiten, die Wurzeln des La Tène-Stils (und der gallorömischen Kunst) nach Massalia zu verlegen, wie es meist geschieht. Die von Studniczka unter dem Schlagwort „Massalia oder Oberitalien?" erhobenen Einwendungen zeigen klar, daß die Anknüpfung an die Phokäerstadt in Ligurien als gescheiterter Verlegenheitsbehelf aufzugeben ist. Statt in Ionien und Massalia wird man die Wurzeln der keltischen Kunst besser in Etrurien und Oberitalien suchen, aber wohl kaum in der venetischen Toreutik, deren Arbeitsgebiet auf das nordöstliche Italien beschränkt war und deren Ausstreuungen nur in einzelnen Stücken den Nordrand der Ostalpen erreichten, ohne die dortige einheimische Produktion wirksam zu befruchten. Die La Tène-Kunst (und ein Teil der galloromischen) hat mit dem venetischen Stil die Bewahrung sonst abgestorbener, in Italien aber festgehaltener, archaisch-griechischer Stilformen gemein. Dagegen ist der räumliche Abstand zwischen den beiden Produktionsgebieten sehr beträchtlich und nicht minder die Verschiedenheit in der Anwendung und Ausführung altertümlicher Formen. Wenn man sich also, hinsichtlich der Entstehung des La Tène-Stils, für Oberitalien statt für Massalia entscheiden

muß, so bleibt noch immer die Frage offen, wie und auf welchem Wege die Kelten in den Besitz jener Stilformen gekommen sind.

„Zur Geschichte des etruskischen Einflusses in Mitteleuropa" veröffentlichte K. Hadaczek (Röm. Mitt. XXI, 1906, S. 387 f.) zwei südungarische Funde von Edelmetallschmucksachen: einen Goldfund aus Szarazol und einen Silberfund aus Regöly, beide im Tolnaer Komitat. Er bezeichnete sie ganz richtig als „freie, zum Teil unbeholfene Imitationen etruskischer Werke der Kleinkunst" und versäumte nur zu bemerken, daß es typische La Tène-Funde sind. Darin liegt die Bedeutung der Formen, zu denen „bis jetzt ganz entsprechende Beispiele aus dem Süden nicht bekannt sind", und der Wert der Analogien, die Hadaczek für die Verzierung mit menschlichen Masken und Büsten aus dem Bereich griechischer und etruskischer Metallarbeiten des siebenten und sechsten Jahrhunderts v. Chr. beibringt. Die „starke barbarische Umbildung der einzelnen Kunstformen, welche in der schematischen Modellierung der Köpfe ihren grellsten Ausdruck findet", ist eben das keltische Element in diesen etruskisierenden Werken. Gerade dieses Element fehlt nun in der venetischen Torentik vollkommen; es findet sich dagegen reichlich im Herzen der keltischen Länder von Böhmen bis in den Nordosten Frankreichs, wo auch noch im fünften Jahrhundert italo-griechische Einfuhrsware ihre hauptsächliche Verbreitung fand. Gegen Massalia als den Ausgangspunkt des La Tène-Stils hat sich mit triftigen Gründen auch Déchelette (Manuel II, 2, S. 582 ff.) ausgesprochen und mit gleichem Rechte sieht er im keltischen Stil nicht einen Sprößling, sondern einen „jüngeren Bruder" der venetischen Kunst.

Die venetische Kunst war nur ein Zwischenspiel in einem Zwischengebiete. Der entscheidende Bruch mit dem alten geometrischen Stil der Nordvölker war nicht so gründlich, aber wirksamer und nachhaltiger. Er vollzog sich zuerst im Westen, und der neue Stil verbreitete sich von dort nach dem Osten und dem Norden, teils infolge kriegerischer Ereignisse — Wanderungen und Eroberungszüge, — teils durch Überlegenheit des Gewerbs- und Handelsfleißes. Es war also ein Rückschlag des früher zurückgetretenen Westens gegen das früher vorherrschende Mitteleuropa und dessen nördliches Einflußgebiet. Westeuropa war seit dem Ende des Eiszeitalters keineswegs in Untätigkeit und Untüchtigkeit verfallen; aber schöpferisch ist es doch erst wieder in der La Tène-Periode hervorgetreten. Die äußeren Umstände sind zum Teil aus der Geschichte bekannt. Der Bruch mit der starren Überlieferung, die wirkungsvolle Erneuerung des Kunstlebens erfolgte wieder nicht in einem Bereich hochspezialisierter Entwicklung wie etwa im hallstättischen Kulturkreise des Ostens oder in dem der jüngeren Bronzezeit des Nordens, sondern gerade in einem Gebiete, wo die Entwicklung des geometrischen Stils sich nicht so reich und eigentümlich gestaltet hatte wie dort. Dieses Westeuropa hat nach der Blüte naturalistischer Kunst in den jüngeren Phasen des Eiszeitalters vom Osten weit mehr empfangen, als es diesem geben konnte. Erst jetzt tritt wieder das umgekehrte Verhältnis ein, und ausgedehnte Teile des Kontinents übernehmen die im Westen entstandenen neuen Kunst- und Kulturformen. Den größten Widerstand leisteten ihnen die Berggebiete der Pyrenäen, der Alpen und der dinarischen Region, wo die Hallstattformen am tiefsten wurzelten. Auch weiter östlich und nördlich gelegene Länder erschlossen sich der La Tène-Kultur erst etwas später; die schnellste Verbreitung fand sie im mittleren Teile Europas von Nordfrankreich bis Westungarn und in Ober- und Ostitalien, wohin die keltischen Waffen und mit ihnen der keltische

Geist zuerst siegreich vorgedrungen sind (vgl. S. 567 und S. 569, Fig. 1, 2).

Mit Unrecht sieht man in der La Tène-Periode nichts als eine „Episode in der Geschichte der griechischen Einflüsse auf die Barbarenwelt“ (so Déchelette, Manuel II, 3, S. 1598). Dazu wird gewöhnlich noch die vorgeschrittene Zeit und die Entstehung der La Tène-Formen im Hinterlande von Massalia in Anschlag gebracht. Das genügt nicht zur Erklärung des Umschwunges. Denn die Zeit war nicht nur im Westen vorgeschritten und nicht dieser allein hatte Beziehungen zur Mittelmeerwelt. Die Adria und der Pontus führen weiter nach Norden hinauf als die Buchten von Genua und Marseille. Auch grenzte die Heimat der La Tène-Formen nicht an das Stadtgebiet von Massalia, sondern lag tiefer landeinwärts, nicht am Rhône, sondern am Rhein.[269]) Es muß also noch andere Triebkräfte gegeben haben, die gerade dort zu jener Erneuerung der Lebensformen führten. Hier müssen ähnliche Ursachen zu ähnlichen Wirkungen geführt haben, wie früher bei der Entstehung der kretisch-mykenischen, dann der etruskischen Kultur und noch später bei der des germanischen Stils der Völkerwanderungszeit. Ein unternehmendes Kriegervolk nordischer Abstammung, die Kelten, hat sich zur Herrschaft über eine weithin ansässige, zahlreiche und fleißige Bevölkerung anderen Stammes aufgeschwungen, deren Kunst- und Lebensstil dem Geiste jenes Herrenvolkes nicht mehr entsprach. Jene haben zuerst im Norden Münzen geschlagen, Städte gebaut, das Eisen gemein gemacht, — begreiflich, daß sie auch einen neuen Kunststil brauchten.

So folgte auf die Zeit des Jägers und die des Ackermannes nun auch im Norden die Zeit des Kriegers, des Heerfürsten und seiner Gefolgschaft. Der Wurfspeer des Jägers wurde vom Beil des Landmannes und dieses vom Soldatendegen in der Herrschaft abgelöst. Das Schwert des Brennus, das die Besiegten mit Gold aufwiegen müssen, ist ein ganz richtiges Sinnbild dieser Zeit und dieses Volkes. Ganz anders als bisher ging es fortan im Norden um Prunk und Beute, um fremdes Gut, ob dieses durch Gewalt oder durch Handel errungen wird. Daher rühren die goldreichen Fürstengräber des fünften Jahrhunderts in Westdeutschland, daher die fremden Erzeugnisse, die jetzt erst im Norden auftauchen und ihren Einfluß auf das heimische Handwerk ausüben. Daher stammt aber auch die nüchterne, auf einfache Brauchbarkeit und Tüchtigkeit gerichtete Form der gemeinen Waffen und Werkzeuge, Geräte und Gefäße, eine Scheidung, die im Süden längst eingetreten und hier wie dort als ein Ausdruck fortschreitender ständischer Gliederung durch die Ausbildung gewerblicher Berufsarbeiter zu betrachten ist. Das Römertum hat außerordentlich viel zur Erziehung der Germanen geleistet, die es später stürzen sollten; aber es hätte diese

[269]) Déchelette möchte allerdings der Einflußrichtung aus Unteritalien durch die Adria und über die Ausläufer der Ostalpen nach der Gegend zwischen Frankreich und Böhmen die Hauptbedeutung für die Entstehung der La Tène-Kultur beimessen; aber gerade auf diesem Wege liegen die am zähesten an den hallstättischen Formen festhaltenden Landstrecken.

Leistung nicht vollbringen können, wenn ihm nicht die La Tène-Kultur vorbereitend und grundlegend vorausgegangen wäre.

In der Darstellung ganzer Figuren und szenischer Kompositionen leistete die La Tène-Kunst äußerst wenig, verglichen mit der venetischen Toreutik fast soviel wie nichts. Werke von der Art der Schwertscheide von Hallstatt (s. oben S. 111 f.) sind sehr selten. Eine echt keltische Arbeit desselben Schlages ist der gravierte Tierfries einer mattschwarzen Tonflasche aus einem Früh-La Tène-Tumulus von Matzhausen bei Burglengenfeld in der Oberpfalz (AuhV. V, IX, S. 282, Fig. 2). Die Tiere — Eber, Hirsche, Vögel u. a. — sind gemustert und teils in „heraldischer Paarung" einander gegenübergestellt, teils weidend oder sonst asymmetrisch zur Füllung des Streifens verwendet. Trotz unverkennbarer Einwirkung derselben Vorbilder, die auch der venetischen Toreutik zugrunde liegen, ist der Stil doch ein ganz anderer, zugleich roher und eigentümlicher. Solche Arbeiten unterscheiden sich von dem allgemein gangbaren Zierstil der La Tène-Zeit nur dadurch, daß dieser von figuralen Szenen und Reihen sonst keinen Gebrauch macht und sich in der Wiedergabe der organischen Natur meist auf einzelne, anderen ornamentalen Motiven beigemischte Menschenmasken, Tierköpfe, Tierfiguren u. dgl. an Fibeln, Halsringen, Gürtelschließen, Zierplatten etc. beschränkt. Wohl mit Unrecht meint Déchelette (Manuel II, 3, 1506), daß Arbeiten wie die Schwertscheide von Hallstatt aus einer illyrischen Werkstätte hervorgegangen sein müßten.[270])

Das Kunsthandwerk der La Tène-Zeit mit seinen üppigen und zierlichen Ornamenten, mit seiner Vorliebe für kostbare Stoffe — jetzt auch Silber, das früher im Norden fast unbekannt war — und lebhafte Farben (Koralle, Schmelzeinlagen, bunte Perlen) sowie für kunstvoll durchbrochene Metallarbeit, und mit seiner Neigung zur Stilisierung und Schematisierung der organischen — pflanzlichen, tierischen und menschlichen — Formen, ist eine ganz neue Erscheinung und keineswegs bloß ein kurzes, halbbarbarisches Vorspiel der provinzialrömischen Kunsttätigkeit im Norden. Schon die Kunstindustrie der La Tène-Zeit zeigt jenen „Wandel im antiken Kunstwollen", der nach A. Riegl ungefähr um Christi Geburt dadurch eintritt, daß fortan nicht mehr die ununterbrochene tastbare Verbindung aller Teile einer Fläche herrscht, sondern die Unterbrechung derselben durch „optische Pausen", durch à-jour-Arbeit, aufgelegte Koralle, eingeschmolzenes Blutglas, zu welchen (oder an deren Stelle) dann, in mittel- und spätrömischer Zeit, noch der Keilschnitt und die Granateneinlage tritt.

Über keltisches Email schrieb zuletzt Déchelette, Manuel II, 3, 1547—1557, der auch die ältere Literatur verzeichnet. Er führt den Übergang von der Koralle zum roten Glasschmelz ausschließlich darauf zurück, daß die Korallenfischerei im Mittelmeer der gesteigerten Nachfrage nicht mehr genügen konnte, als durch Alexanders Zug nach Indien die Völker des Ostens diesen Schmuckstoff kennen und schätzen lernten. Deshalb mußte man sich in

---

270) Über die extreme Seltenheit der Darstellung von Tierfiguren auf Tongefäßen der La Tène-Periode vgl. Déchelette, Un fragment de poterie gauloise à représentation zoomorphique. Ra. 1896, Taf. XVI. (Scherben mit einem Paar roh punktierter Pferdefiguren.)

den nördlichen Ländern nach einem Ersatz für farbige Metallverzierung umsehen und fand ihn im Blutglas. Dieser Veranlassung und den apotropäischen Vorstellungen, die sich an die Koralle und deren Farbe sowie an deren Surrogat knüpften, ist es zuzuschreiben, daß die gallischen Schmelzkünstler in der ganzen Mittel- und Spät-La Tène-Zeit (ca. 300 v. Chr. bis um Christi Geburt) bei der roten Farbe ihres Produktes blieben. Erst nach dem Beginn unserer Zeitrechnung findet sich bei den Kelten mehrfarbiges Email.

Die Keramik der La Tène-Periode ist — bei gesteigerter technischer Güte — häufig ganz glatt und schmucklos oder schmuckarm. Wo sie aber charakteristische Verzierungen aufweist, wie namentlich in einigen Gebieten Westeuropas, zeigen diese schönen und reichen Arabeskenschwung. Es findet sich aufgemalte und eingeritzte Dekoration, die erste von Spanien und Frankreich (mit Ausnahme der Bretagne und des Südostens) über den Rhein und die Westschweiz hinweg bis nach Böhmen, die andere hauptsächlich in der Bretagne und auf den baltischen Inseln.[271])

Wir geben hier (S. 567, Fig. 1 u. 2) zwei Proben der letzteren Gattung, beide aus dem Departement Finistère; das eine Stück, 31 cm hoch, hat auch auf der äußeren Bodenfläche ein charakteristisches Ornament, das andere eine leere und eine Ornamentzone. Solche Gefäße sind in der Bretagne weniger zahlreich, aber schöner verziert als in England. Die Wiege dieser, wie auch der bemalten Gattung, ist wohl auf dem Festland zu suchen. Die gallische Gefäßmalerei fand ihre Fortsetzung noch im ersten Jahrhundert nach der römischen Okkupation; aber sie kehrte von ihrem originellen Schnörkelstil zu einer phantasiearmen geradlinigen Dekoration zurück. Déchelette vermutet, die Anregung zur Gefäßmalerei sei den Kelten durch importierte griechische Vasen vermittelt worden. Aber dann müßten sich wohl auch Nachbildungen der Ziermuster jener fremden Keramik finden. Diese fehlen jedoch gänzlich. Eine Besonderheit der La Tène-Periode der Pyrenäenhalbinsel bilden die bemalten „iberischen Vasen" (s. Abb. S. 567, Fig. 3).[272]) Die nachweislich ältesten stammen aus dem vierten Jahrhundert v. Chr. Unter den Nebenfunden sind Bruchstücke rotfiguriger attischer Tongefäße und römische Münzen aus der Zeit der Eroberung der Halbinsel durch die Römer. Scherben aus Numantia, das 133 v. Chr. eingenommen wurde, beweisen, daß diese Keramik noch damals gebraucht wurde. P. Paris und A. Evans bemerkten bereits den mykenisierenden Charakter der iberischen Vasenmalerei. Bei dem großen zeitlichen und räumlichen Abstand ist auf das Fehlen importierter mykenischer Tongefäße in Spanien weiter kein Gewicht zu legen. A. Evans, Scripta Minoa 97, dachte an Vermittlung durch ein vielleicht in Nordafrika gelegenes Zwischengebiet. Déchelette (l. c. 1500) sucht die Stammformen der iberischen Vasen in der bemalten unteritalischen Keramik der Spät-Hallstattzeit. Allein der Zierstil dieser apulischen Gefäße (s. Abb. S. 469, Fig. 6, 7) ist ganz verschieden von dem der mit Spiralmustern, Pflanzenmalereien und Tierfiguren geschmückten iberischen Vasen. Poulsen (Der Orient und die frühgriechische Kunst, S. 52) verweist auf die schlagende Ähnlichkeit der Darstellung des assyrischen Lebensbaumes in einem phönikischen Relief und auf Vasen von Saragossa und sieht darin ein Zeugnis des regen Verkehrs der Phöniker mit der Bevölkerung Spaniens. Der Stil der iberischen Vasenmalerei beruht vielleicht weniger auf äußeren Einflüssen als auf einer inneren Entwicklung, die bei den Keltiberern des vierten bis zweiten Jahrhunderts v. Chr. zu ähnlichen Ergebnissen führte wie viele Jahrhunderte vorher bei den Bewohnern des ägäischen Kulturkreises.

[271]) Vgl. Paul du Chatellier, La poterie aux époques préhist. et gauloise en Armorique, Rennes 1897, und Déchelette, Poterie de la Tène à décoration géometrique incisée. Ra. 1901, II, 51 ff.

[272]) Vgl. Pierre Paris, Essai sur l'art et l'industrie de l'Espagne primitive II, 152, ferner Déchelette, Manuel II, 3, 1494–1503 (und die S. 1495, Anm. 1 zitierte Literatur); an beiden Stellen reichliche Abbildungen.



1. Tongefäß aus einem Tumulus von St. Pol-de-Léon, Finistère (31 cm hoch).

Nach J. Déchelette.



2. Tongefäß aus einem Steinkistengrab von Plouhinec, Finistère (31 cm hoch).

Nach J. Déchelette.



3. Bemaltes Tongefäß aus Saragossa.

Nach H. Breuil.



4. Ornamentstreifen vom unteren Rande eines Früh-La Tène-Spitzhelmes aus Berru, Frankreich ($^2/_3$).

Nach Ed. Fourdrignier.

Arbeiten der La Tène-Periode aus Westeuropa.

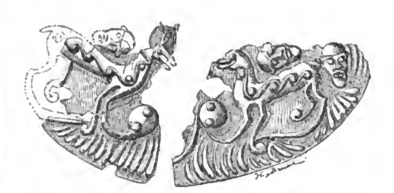
2. Der Stil des nordischen Kriegertums.

Die La Tène-Periode eröffnet den Lebenskreis der mittelalterlichen Kunst Europas. Ihr Stil bewegt sich auf der Grenzscheide, besser gesagt in einer mittleren Zone zwischen dem geometrischen Ornament des Ackerbauers und der realistischen Darstellung belebter Formen. Dadurch ist er ebensoweit von der gleichzeitigen Kunst Südeuropas als von dem Hallstattstil, den er im Norden ablöst, entfernt. Er ist nicht so arm und gebunden wie dieser, aber auch nicht so frei und kühn wie jener, in Wahrheit eine dritte große Schöpfung der Nordvölker Europas. Darum darf man ihn wohl als den angemessenen Ausdruck der Geistesart der Nordvölker in diesem Zeitraum der Entwicklung betrachten. Daher konnte er nach seiner Entstehung an der Grenze des westlichen und des mittleren Europa rasch überall durchgreifen und Eingang finden, wo nicht schon höhere Kunstweise und eine andere Geistesart herrschten. Deshalb findet sich, wie S. Reinach richtig hervorhebt, Familienähnlichkeit zwischen der schwarzen Keramik aus den Früh-La Tène-Gräbern der Champagne und der Töpferei der Völkerwanderungszeit, zwischen der keltischen und der fränkischen Emailkunst, zwischen der durchbrochenen Metallarbeit aus gallischen und jener aus alemannischen oder burgundischen Gräberfeldern, zwischen den stilisierten Menschen- und Tierfiguren der letzten vorrömischen Periode des Nordens und der späteren römischen Kaiserzeit. Kelten und Germanen, ursprünglich eines Stammes, sind zu verschiedenen Zeiten in die Bahn des Wanderkriegertums eingetreten, und darum ist den Kelten die Aufgabe geworden, zuerst die entsprechenden Formen dieser Kulturstufe zu entwickeln. Das Kunsthandwerk des germanischen Nordens war schon in der Bronzezeit schön und reich; aber es zeigt die Germanen doch noch auf einem anderen Wege der Entwicklung. Diese hat gerade im Norden lange gedauert und hervorragende Früchte getragen, ist aber dann jählings verfallen, und erst in spätrömischer Zeit, nach dem Beginn der Völkerwanderungen, hat der Norden wieder einen ihm eigentümlichen stolzen Prunk kriegerischen und fürstlichen Waffen- und Schmuckgerätes. (Vgl. S. 569, Fig. 3 und 4.)

In einem Überblick der Zeitalter vorgeschichtlicher Kunst in Europa erkannten wir bereits (oben S. 111) das Tier- und Pflanzenornament als eines der Merkmale der vorgeschrittenen Stilarten des Herren- und Kriegertums oder des dritten großen Abschnittes in der Vergangenheit der bildenden Kunst. Nördlich der Alpen findet sich diese Klasse von Stilarten zuerst in der La Tène-Periode, und eine selbständige hohe Blüte erreicht sie erst im Zeitalter der germanischen Völkerwanderung. Der Beginn der dekorativen Verwendung organischer Gestalten, tierischer und pflanzlicher Formen, bildet ein sicheres Kennzeichen des Überganges von der vorgeschichtlichen zur geschichtlichen Kunst. Die ältere prähistorische Kunst Europas kennt noch keine Art von Tier- oder Pflanzenornament, und die meisten europäischen Länder entbehrten die längste Zeit hindurch eines solchen Stils, nicht aber anderer Richtungen und Formen der dekorativen Kunst. Anregungen



1. Eiserne Lanzenspitze aus einem Urnengrabe von Csabrendek, Ungarn (1/2).
Nach K. von Darnay.



2. Bruchstück eines bronzenen Eimerdeckels (?) aus Levroux, Indre, Frankreich (ca. 1/2).
Nach H. Breuil.





3. Bronzene Gürtelschnalle aus der Gegend von Sedan. (4. Jahrh. n. Chr.)
Nach Sven Söderberg.

4. Silberne Fibel aus Vedstrup, Seeland, 13·5 cm lang. (5. Jahrh. n. Chr.)
Nach Sven Söderberg.

Arbeiten der La Tène-Periode (1., 2.), der römischen (3.) und der nachrömischen Zeit (4.).

von außen hätte es inzwischen wohl gegeben — wir verzeichneten deren Spuren in der jüngeren Bronzezeit Nordeuropas (oben S. 434), jedoch nicht die Fähigkeit, dieselben aufzunehmen und fruchtbar zu entwickeln. Zur Erlangung dieser Fähigkeit hat der Norden noch viele Jahrhunderte gebraucht.

Die germanische Tierornamentik blühte erst spät, in der 6.—7. Stufe des nordischen Eisenalters, zwischen der römischen und der Wikingerzeit ungefähr vom fünften bis zum achten Jahrhundert n. Chr. Damals erstreckte sich ein starker nordischer Einfluß auch über große Gebiete Mitteleuropas. „Jahrtausende lang vorher, und nachher so gut wie immer," sagt Salin am Schlusse seines Werkes über die altgermanische Tierornamentik, „bewegte sich die Kulturströmung hauptsächlich in entgegengesetzter Richtung, vom Süden nach dem Norden, und während der nächstvorausgegangenen Jahrhunderte hatte namentlich der vom Südosten kommende Kulturstrom dem Norden eine Menge neuer Motive aus der klassischen Kunst zugeführt. Jetzt aber, nachdem der Verkehr mit dem Süden abgeschnitten war, wurden diese Motive von den nördlichen Germanen umgebildet, und zwar in voller Übereinstimmung mit der germanischen Eigenart. Es geschah frei von jedem fremden Einfluß, und so war es naturgemäß, daß sie gerade den individuellsten Zügen ihrer Begabung Ausdruck verliehen. Auf Grund dieser Eigenart verbreiteten sich die neuen Formen überraschend schnell über das ganze Gebiet, welches damals von Germanen bewohnt war." So erscheint die germanische Tierornamentik der Völkerwanderungszeit in ihrem Ursprung einerseits vom Süden abhängig, andererseits doch wieder frei und selbständig, vor allem aber eigenartig und charakteristisch-nordisch, ungefähr in dem Maße wie in der Bronzezeit die norddeutsch-skandinavische Spiralornamentik und in der vorrömischen Eisenzeit der La Tène-Stil. Die spätrömischen, antik-klassischen Einflüsse werden zwar bei der Stilanalyse verschieden hoch angeschlagen, können aber von keiner Seite ganz geleugnet werden, so wenig wie die mykenischen im Bronzezeitstil und die hellenischen im La Tène-Stil. In all diesen Perioden waren die Einflüsse aus dem Süden wesentlich, vielfach entscheidend und maßgebend; aber der Stilcharakter beruhte doch nicht auf ihnen, sondern auf der umformenden Eigenart der Bevölkerung des Nordens. In diesem Kernpunkt zeigt sich vielmehr eine innere Verwandtschaft zwischen nordischem Bronzezeitstil, La Tène-Stil und germanischem Stil der Völkerwanderungszeit. Sie äußert sich auch darin, daß diese drei Stilarten sämtlich eine expansive Kraft entwickelt haben, wodurch sie sich von ihren Wiegenländern über ausgedehnte Nachbargebiete verbreiten konnten. Diese Nachbargebiete waren den gleichen Einflüssen ausgesetzt wie jene Wiegenländer, ja sie haben sogar dazu beigetragen, ihnen solche Einflüsse zu vermitteln; aber sie wurden nicht selbst die Heimstätten der neuen Stilarten. Dazu fehlte ihnen die abgeschlossene peripherische Lage und damit die Möglichkeit einer kraftvollen Zurückziehung auf sich selbst, auf ihre — äußeren Einwirkungen wohl zugängliche, aber in ihrem Kern nicht umwandelbare — Besonderheit und Eigentümlichkeit.

Das nachrömisch-germanische Kunsthandwerk hat auch nicht in jenen südskandinavischen Gebieten, die während der Bronzezeit und der römischen Kaiserzeit im Vordergrunde standen, seine höchste Blüte entfaltet, sondern in Gegenden, die bis dahin keine hervorragende Rolle gespielt hatten: in Norwegen, Mittelschweden und auf den Ostseeinseln Bornholm, Gotland und Öland. „Diese nordischen Länder," sagt S. Müller (Urgeschichte (Europas, S. 185), „treten spät hervor, rücken aber merkwürdigerweise gleich in die vorderste Reihe. Man muß sich vergegenwärtigen, daß die Kunstarbeit zu jenen Zeiten ihre Grundlage in der kriegerischen Macht und im Wohlstand fand." Nach S. Müllers (wohl zu strengem) Urteil war die altgermanische Tierornamentik „die einzige wirklich originale Kunst, die von den vorgeschichtlichen Völkern nördlich der Alpen geschaffen worden ist". Sie war in ihrer Art nicht die einzige, aber die reichste, kräftigste, zweifellos weil sie die reifste und jüngste gewesen ist.

Salin unterscheidet drei Stufen (oder Stile) der altgermanischen Tierornamentik: eine erste, ungefähr im sechsten Jahrhundert, eine zweite im siebenten Jahrhundert und eine dritte von da bis um die Mitte des neunten Jahrhunderts. Diese Stufen gehen allmählich ineinander über. Die erste entkleidet die Tiergestalt ihrer natürlichen Körperformen (soweit diese in den bereits schematisierten Vorbildern doch noch zu erkennen waren) bis zur Unbestimmbarkeit, die zweite schafft aus ihr, unter noch weiterem Verzicht auf Naturähnlichkeit, durch Ineinanderflechten der Gliedmaßen eine üppige Bandornamentik, die in der dritten Stufe nach und nach wieder verschwindet. Am dritten Stil hat das südgermanische Gebiet keinen Anteil mehr. „In dieser Epoche," sagt Salin, „erreicht die Tierornamentik den Höhepunkt der Feinheit und Zierlichkeit, und das Beste, was der Norden darin aufzuweisen hat, darf sich dem Besten, was in dieser Kunstart überhaupt existiert, dreist an die Seite stellen. Niemals hat der Nordländer elegantere, um nicht zu sagen extravagantere Ornamente geschaffen als während dieser Epoche. Aber sehr rasch trat der Verfall ein, der die gänzliche Auflösung der altgermanischen Tierornamentik herbeiführte."

Wie rasch dieser dritte Stil seinem Verfall zueilte, zeigt sich darin, daß unter der reichen Ausbeute der Gräber von Björkö (Birka) nur zwei bis drei Gegenstände waren, die jenem Stil zugesprochen werden können. Die Stadt Birka im Mälarsee wurde um 1000 n. Chr. zerstört. Ihre Gräber — tausende von Grabhügeln und die ersten christlichen Flachgräber — gehören dem neunten bis zehnten Jahrhundert an. Sonst ist von ihr nichts übrig geblieben als einige Erdwälle und eine Art „Kjökkenmödding" (so nennt es Montelius), eine Ascheuschichte von 1—1·40 m Mächtigkeit und 8 ha Ausdehnung. Ihre Baulichkeiten bestanden aus Lehmfachwerk oder mit Moos und Lehm gedichtetem Zimmerwerk. Infolgedessen haben sich von den verbrannten Häusern fast nur harte Lehmstücke erhalten. Die Kunst des Backsteinbaues fand in Schweden erst mit dem Christentum Eingang. So wenig Gleichmaß zeigt sich im Entwicklungsgange der nordischen Kultur verglichen mit dem der Mittelmeerländer und des Morgenlandes.

In einem Aufsatze Julius von Schlossers (Mitt. d. Instit. f. österr. Geschichtsforschung, Ergänzungsband VI, 760—791) finden sich folgende Sätze „zur Genesis der mittelalterlichen Kunstanschauung“: „Orientalische und ‚barbarische‘ Weltanschauung sind die großen geistigen Mächte der Zukunft; die Sinnesweise der klassischen Autoren, die im Römertum sich vollständig ausgelebt hatte, wird alt, müde und vergeht im Schoße des Werdens.“ „Die Zukunft der mittelalterlichen Dekoration liegt bei den Barbaren der Nordwelt und der arabischen Wüste, die, von zwei entgegengesetzten Richtungen gegen West- und Ostrom vorrückend, die Herrschaft der Antike in ihrer Weise antreten.“ „Mögen auch die Elemente antik sein, der Geist ihrer Verwendung ist vollkommen original. Die blonden Enaksöhne des Nordens wie die braunen Beduinen Arabiens berühren sich in der gewollten Abwendung von der realen Natur, die ihnen fremd und unheimlich und nur in der Umformung, die aus den großen Strömungen aller primitiven Kunst entspringt, erträglich ist. Auge und Hand dieser jungen Völker haben das Neue in die Kunst gebracht, weil sie unter dem Zwang elementarer Instinkte handelten; sie wollten nicht anderes sehen und bilden, weil sie nicht konnten.“ „In der tötlichen Umklammerung der feindlichen Mächte, des Orients einerseits, der nordischen und südlichen Barbaren andererseits, erliegt schließlich die antike Kunst als Darstellung belebter Form im Raum, nachdem sie nahe an die Probleme herangekommen war, die die moderne Welt wiederum beschäftigen.... Dazwischen liegt die große Reaktion, die an der Schwelle des Mittelalters vom Orient und vom barbarischen Norden ausgegangen ist und in aufsteigender Entwicklung zu jenem reifen gotischen Stil geführt hat, der nicht auf Nachahmung, nicht auf Illusion zielt, sondern die Wirklichkeit nur als symbolisches Erinnerungsbild gibt und sein künstlerisches Wesen in den elementaren Wirkungen der Farbe und der Linie auslebt. Das Mittelalter ging zu Ende, als einzelnen Auserwählten wieder die Bedeutung des Raumbildes und der natürlichen Form sich erschloß.... Die Korrektur des mittelalterlichen Weltbildes war die unmittelbare Folge.“

Gegen diese Sätze ist nichts weiter zu erinnern, als daß die nordische Kunst der Völkerwanderungszeit (und die des frühen Mittelalters im Orient), obwohl natürlich primitiver als die Antike, mit nichten so absolut urwüchsiger und kindlich-allgemeiner Natur ist, wie die Kunsthistoriker, wegen des „reaktionären“ Verhaltens jener Richtungen gegenüber der Antike, gerne annehmen.

Die keineswegs einfachen Voraussetzungen der Entstehung solcher Stilarten sind oben dargelegt, und eine der ersteren besteht darin, daß die Kunstwelt, gegen die sie „reagieren“, in ihrer Entwicklung einmal eine ähnliche Stufe durchgemacht hat, die jedoch nicht die älteste ist, sondern sich schon in einer gewissen Höhe des Anstieges befindet. Nur mit dieser Einschränkung ist es gestattet, in den Rankenverschlingungen der frühmittelalterlichen Kunst, in der Umsetzung der realen menschlichen und tierischen Gestalt in das Ornament Formen einer kindlichen Weltauffassung, „dekorative Urelemente der bildenden Kunst“ zu erblicken.

Ältere Kunsthistoriker waren geneigt, den Stil der germanischen Völkerwanderungszeit entweder für etwas ganz Ursprüngliches oder für eine bloße Verfallsstufe des spätrömischen Ornamentes auf barbarischem Boden zu halten. Wenn man nun sieht, daß davon nicht die Rede sein kann, so vermag auch die Völkerkunde der von unseren Antipoden bewohnten Inselfluren daraus noch einen Gewinn zu ziehen. Den Ethnologen kann der späte, nicht primitive Charakter eines üppigen Arabeskenstils wie der altgermanischen Tierornamentik, deren äußere und innere Voraussetzungen in Europa noch klar zu erkennen sind, als Fingerzeig dienen zur Beurteilung des ähnlichen Ornamentstils der pazifischen Inselbewohner, namentlich der Maori auf Neuseeland. Man weiß ja auch, daß es abenteuerlustig ausgeschwärmte, kühne und kriegerische Stämme waren, die in ihren heute bekannten Wohnorten auf Neuland saßen und, wenigstens in Neuseeland, über eine ältere, tiefer stehende Urbevölkerung Herrenrecht ausübten. Zudem ist die ganze Art der Stilisierung organischer Gestalten, woran man jetzt ein neuseeländisches Schnitzwerk unter tausenden erkennt, nicht sehr alt. Die Eingeborenen selbst lassen sie vor 26 Generationen entstanden sein, und die Ethnographen berichten, daß die aus früherer Zeit überlieferten Tätowiermuster viel einfacher seien als die später beliebten — etwa so, wie der keltische La Tène-Stil einfacher ist als der germanisch-„merowingische". Der Maoristil entwickelte sich also erst in jenem abgeschlossenen peripherischen Wohngebiet zu seinem vollen einseitig differenzierten Reichtum.[273]) Seine übrigen Vorstufen sind unbekannt, aber nicht jeder Voraussetzung unzugänglich. Von der Narbenzeichnung eines Andamanesen zur Gesichtstätowierung eines neuseeländischen Häuptlings ist ein ebenso weiter Weg wie von den einfachsten geometrischen Ornamenten der Jägerzeit Europas bis zu den germanischen Fibeln und Gürtelplatten, nur daß wir diesen Weg kennen, jenen nicht.

Die Lebenskraft der Formen, welche die Kelten als führende Nation in die Kunstwelt des Nordens eingeführt haben, reicht noch viel weiter. Sie beherrscht die frühchristliche Kunst auf den britischen Inseln und blüht in der Zackenfülle, den durchbrochenen Rosetten und den stilisierten organischen Gestalten des gotischen Stils, der auf demselben Boden entstand wie der La Tène-Stil. In kleinen Arbeiten ist die Ähnlichkeit zwischen vorrömisch-gallischen, fränkischen und romanischen Erzeugnissen so groß, daß sich zuweilen nicht leicht entscheiden läßt, ob sie aus dem Beginne der römischen Kaiserzeit oder aus dem der französischen Kunst des Mittelalters herrühren.

Monumentale Kunstwerke und die Namen berühmter Meister sind dieser Entwicklung anfangs noch ebenso fremd wie allen rein prähistorischen Kulturstufen, einschließlich der kretisch-mykenischen und wie sogar dem griechischen Mittelalter und dem Anfange des letzten Jahrtausends v. Chr.

---

[273]) H. Schurtz sagt (Urgesch. d. Kultur, S. 547): „Wenn wir in Afrika verhältnismäßig selten einem originellen, von anderen scharf zu unterscheidenden Stil begegnen, so liegt das gleichzeitig an der geringen künstlerischen Begabung des Negers und an der geographischen Beschaffenheit des Landes, die beständige Berührungen und Entlehnungen verursacht. Die charakteristischesten Stilformen finden wir auf Inseln oder in anderen isolierten Gebieten, wie auf Neuseeland, Neuirland, an der Felsenküste Nordwestamerikas, auf Jeso und auf manchen Inselgruppen Ozeaniens. Es sind das größtenteils zugleich Gebiete, die von der malaio-polynesischen Rasse besiedelt oder beeinflußt sind, so daß hier wohl auch die Rassenbegabung ihren Einfluß äußert." Vergleicht man Europa als Wohngebiet mit jenem „afrikanischen" und diesem „polynesischen" Typus, so dürfte seine Stelle in einer begünstigten Mitte zwischen den beiden zu finden und der Vorzug seiner Entwicklung zum Teile wenigstens auf diesen gemischten Lokalcharakter zurückzuführen sein.

Erst von 700 ab erscheinen sichere Künstlernamen in der Geschichte der griechischen Kunst. Denn auch von der Kunst gelten die Worte Friedrich Schlegels von den Zeiträumen der Literatur: „Es gibt Epochen, wo das Genie des Einzelnen zur glücklichsten Entwicklung gelangt und weit vorragt über sein Zeitalter, und andere Epochen, wo jede einzelne Kraft in dem Geist des Ganzen verschwindet und in dem Kampf der Entwicklung der allgemeinen Denkart. Eine Geschichte der Literatur“ — wie eine solche der Kunst — „muß beiden Zuständen des menschlichen Geistes, dem ruhigen der kunstreichen Entwicklung und dem schöpferischen der chaotischen Gärung, ihr Recht widerfahren lassen.“ Es ist klar, daß die „chaotisch-gärenden“ Zustände überall den Grund legen müssen zu denen der „ruhigen und kunstreichen“ Entfaltung. Nur mit jenen hat es der Prähistoriker zu tun. Wenn unsere Beschäftigung mit ihnen nicht erfolglos war, lassen sich — als Grundlagen für die Betrachtung der späteren Kunstentwicklung — etwa folgende Sätze gewinnen:

3. Schlußsätze.

1. Die erhaltenen Werke der Ornamentik und der freien Bildnerei spielen unter den vorgeschichtlichen Altertümern Europas eine hervorragende Rolle. Sie gliedern sich in zahlreiche zeitlich und örtlich verschiedene Gruppen und bilden ein Paradigma des uns zugänglichen ältesten Entwicklungsganges der bildenden Kunst. Ornamentik und freie Bildnerei gelangten jedoch in vorgeschichtlicher Zeit nicht zu höheren Stufen und zum Rang führender Künste. (Diesen Rang besaßen, nach aller Wahrscheinlichkeit, vielmehr der Leibesschmuck und der Tanz. Aber vom vorgeschichtlichen Körperschmuck sind nur geringe und unzusammenhängende Reste erhalten, und die vorgeschichtliche Tanzkunst ist unserer Anschauung völlig entzogen.) Ornamentik und freie Bildkunst gediehen zu höheren Formen erst im geschichtlichen alten Orient und im klassischen Altertum, allein die Kräfte, aus deren Zusammenwirken jene höheren Formen erwuchsen, treten schon in der Vorgeschichte hervor, und darauf beruht der Wert der Beschäftigung mit der prähistorischen Kunst trotz ihrer ästhetischen Minderwertigkeit und trotz der lückenhaften Beschaffenheit ihrer Überlieferung.

2. Nach den Zeugnissen der vorgeschichtlichen Altertümer läßt sich der Ursprung der figuralen bildenden Kunst mit Wahrscheinlichkeit auf zwei Quellen zurückführen, eine innere und eine äußere: nämlich auf eine innere Anregung durch stark eingeprägte, nach Entäußerung drängende Erinnerungsbilder und auf eine äußere Anregung durch zufällige Annäherung anderweitiger Formen an einfachste Abbilder von Gegenständen der Wirklichkeit. Die innere Anregung ist eine Hauptquelle naturalistischer Kunst, die äußere bildet eine Nebenquelle schematischer oder geometrischer Darstellung organischer Formen; doch geht der weitaus größere Teil geometrischer Kunstübung nicht auf diese Quelle zu-

rück, sondern ist anderweitigen („plektogenen") Ursprungs und bildlosen Charakters. Die Entstehung ornamentaler schematischer Figuren aus verkümmerten naturalistischen Formen ist eine seltene und unfruchtbare Ausnahmserscheinung.

3. Europa ist ein Randgebiet der Alten Welt, dessen Lage und Bodenbildung, zusammen mit der Begabung seiner Bewohner, in langen vorgeschichtlichen Zeiten eine hohe Sonderentwicklung (Spezialisierung) und ungestörte Lebensdauer der einzelnen Kunstrichtungen gestattete. Daher sind in diesem Weltteil einige Grundgesetze alten Kunstlebens deutlich zu erkennen, hauptsächlich die folgenden.

4. Der Wechsel der Kunstrichtungen steht im Zusammenhang mit den Veränderungen der klimatischen und anderen natürlichen Lebensgrundlagen im Wege der von diesen Grundlagen abhängigen wirtschaftlichen Bedingungen und der von diesen hervorgerufenen sozialen Verhältnisse.

5. Die Anknüpfung vorherrschender neuer Kunst- und Geschmacksrichtungen erfolgt nicht an den Höhepunkten oder Enden hochspezialisierter Entwicklungsrichtungen, sondern an tiefer liegenden, scheinbar überwundenen Stellen der letzteren. (Gleichzeitig biegen die Enden der letzteren nach der neuen Richtung um, ohne die Kraft, diese wirklich zu begründen und hervorzubringen.)

6. Aus diesem Grunde fällt die Aufgabe der Erneuerung des Kunstgeschmackes nicht den leiblichen Erben der Schöpfer älterer Richtungen zu, sondern anderen Völkern, deren Kunst zunächst einen primitiven, barbarischen Eindruck macht. (Beispiele: die neolithischen Stämme Mitteleuropas, die hellenischen des griechischen Mittelalters, die Etrusker, Kelten, Germanen bei ihrem ersten Hervortreten.) Deshalb wechseln mit den herrschenden Stilarten auch die führenden Landschaften, d. h. die ethnischen Elemente, auf deren namentliche Bezeichnung und sonstige Eigenschaften weniger ankommt als auf die entscheidende Tatsache, daß sie vorher, nachdem sie ein Stück der Entwicklung mitgemacht haben, abseits stehen geblieben sind und die Kraft zur Erneuerung unerschöpft in sich bewahrt haben.

Die wahre Geschichte der Menschheit kennt keine „ewigen Städte" (oder Länder), welche die Vorherrschaft in der Kunst oder in irgendeinem anderen Bereiche der Kultur dauernd oder stets wiederkehrend besessen hätten. Wenn die Vorherrschaft zu einem Gebiete, in dem sie früher einmal ausgeübt worden ist, zurückkehren soll, so kann dies erst nach einem längeren Zeitraum geschehen, in dem unvermeidlich eine Umwandlung der Kulturträger und der Kulturziele vor sich gegangen ist. Die nach großen Leistungen regelmäßig eintretende Erschöpfung muß überwunden sein, und da sich im Wechsel der Zeiten auch die Geistesrichtungen der Menschen verändern, müssen für neue Elemente (des gleichen oder eines anderen Blutes) neue Ideale aufgerichtet sein, ehe eine abermalige Blüte desselben Landes erfolgen kann. Dafür ließen sich aus der Geschichte Europas mehrere Beispiele anführen. Es fehlt aber auch nicht an solchen aus der Vorgeschichte unseres Erdteiles. Dessen Westen blühte, wie wir sahen, in den jüngeren Stufen der älteren Steinzeit und in der keltischen (La Tène-)Periode, der Norden Europas in der Bronzezeit und in der germanischen (Völkerwanderungs-)Zeit. In beiden Fällen liegen dazwischen lange Zeiträume der Ermüdung und der Unfähigkeit zur Entwicklung neuer und eigener richtunggebender Kunst-

formen. Die Länder verfallen keineswegs einem absoluten Stillstand der Kultur, aber sie nehmen an der allgemeinen Entwicklung nur einen bescheidenen Anteil und spielen mehr passive, empfangende, als aktive, gebende Rollen. So war es im Westen von der jüngeren Steinzeit bis an das Ende der ersten Eisenzeit (um 500 v. Chr.), so im Norden von da bis um 500 n. Chr., d. i. in der vorrömischen und römischen Eisenzeit. Im Süden sind die Unterbrechungen kürzer, aber zugleich sind sie dort deutlicher an eine Umwandlung des Volkstums und der herrschenden Geistesrichtungen geknüpft. Das „griechische Mittelalter" währte nicht ein volles Jahrtausend, wie die Periode geringeren Eigenlebens im Norden, oder gar mehrere Jahrtausende wie die Zeitalter minderer Fruchtbarkeit des Westens, sondern nur einige Jahrhunderte. Aber der Unterschied zwischen der kretisch-mykenischen und der archaisch-klassischen Kultur Griechenlands ist wohl ebenso tief wie der zwischen der westbaltischen Bronzezeit und der nachrömischen Eisenzeit des Nordens.

7. Die erste hochspezialisierte Kunst auf dem Boden Europas ist die der jungpaläolithischen Jägerstämme, die zweite die der Bauernvölker der jüngeren Steinzeit, der Bronze- und ersten Eisenzeit. Sowohl der Naturalismus der einen, als der Geometrismus der anderen hat sich in voller Einseitigkeit gründlich ausgelebt und ist als führende Richtung in unfruchtbarer Beschränkung erstarrt und erloschen oder von stärkeren Mächten verdrängt worden.[273])

8. Diese Richtungen vertreten jedoch die Elemente, aus deren fruchtbarer Berührung und gegenseitigen Durchdringung die höhere oder historische Kunst entsteht, als ein Ergebnis der Domestikation der naturalistischen Wildform durch die Zucht des geometrischen Stilgrundsatzes.

Nach dem Zeugnis der erhaltenen ältesten Kunstdenkmäler findet sich am Beginne der Entwicklung allerdings auch schon ein schwacher unentwickelter Geometrismus (technischen oder anderen, aber nicht figuralen, naturalistischen Ursprungs); er steht jedoch tief im Dunkel hinter einem kräftigen primären Naturalismus und hat nichts gemein mit dessen Begleit- und Folgeerscheinungen, der reduzierten oder schematischen Ausführung bildlicher Motive in annähernd, aber nicht eigentlicher „geometrischer" Form. Die zweite Stufe bildet ein entwickelter Geometrismus technischen Ursprungs mit den — übrigens seltenen — natürlichen Schwankungen solcher Kunst: mit der leichten Umbildung geometrischer Motive zu figuralen Darstellungen und der Zurückführung figuraler Bildungen auf geometrische Motive. Die dritte Stufe bildet ein sekundärer Naturalismus, seltener im Bereich der späten prähistorischen Kunst (Kreta), als in dem der geschicht-

[273]) Im Hinblick auf die Plastik der geometrischen Periode könnte man auch von einem „stereometrischen" Kunststil sprechen. Dazu berechtigen nicht nur einfachste, anikonische Idolbildungen, wie oben S. 53, Fig. 7—10 oder S. 213, Fig. 1, 3—5, sondern auch die sphärischen, doppelkonischen oder flachscheibenförmigen Köpfe der Tonfiguren (zum Teil auch der Steinfiguren), deren zylindrische Hälse und Beine, die glocken- oder trompetenförmigen Körper der bekleideten, die kugeligen Unterleibsformen der unbekleideten weiblichen Gestalten usw., wovon oben in den Abbildungen hinlängliche Beispiele gegeben sind. Allein die figurale Plastik der geometrischen Periode steht um so viel tiefer als die ornamentale Zeichnung, und zugleich sind die Arbeiten der ersteren meist doch so sehr aui eine bestimmte, geometrisch umrissene Flächenansicht berechnet, daß man den bezeichnenden Ausdruck für diese ganze Kunstrichtung besser von der Flächenverzierung nimmt.

lichen Kunst (des Orients und Altgriechenlands). Dieser europäische Stufengang entspricht vielleicht dem allgemeinen Entwicklungsgange der bildenden Kunst; doch ist er in anderen Kulturgebieten, besonders bei den neueren Naturvölkern, verdunkelt durch mangelhafte Überlieferung und wohl auch durch mannigfaltige Verschiebungen, welche einzelne Stufen oder Richtungen auf Kosten anderer begünstigt haben können.

9. Wo dieser Vorgang stattfindet, da erscheinen die historisch bekannten Völker mit den ihnen eigentümlichen Stilarten im Dämmerlicht der beginnenden Geschichte: zuerst im Orient, dann in Europa, hier im Süden die Griechen und Etrusker, im Norden die Kelten und Germanen, sämtlich als Vertreter einer neuen Lebensrichtung, eines kriegerischen Herrentums.

10. Auf diesem Wege erfolgte die Begründung höherer (komplizierterer) oder historischer Kunst im Westen der Alten Welt dreimal nacheinander: zuerst im alten Orient, dann im südlichen, zuletzt im nördlichen Europa. Die jüngeren dieser drei Schöpfungen konnten nicht ohne Einflüsse von Seiten der älteren entstehen; doch waren sie keine einfachen Übertragungen und angepaßte Umänderungen ihrer Vorläufer. Denn bei geringen räumlichen Entfernungen zwischen den Schöpfungsherden liegen sehr beträchtliche Zeitabstände zwischen den Schöpfungsepochen. In allen drei Gebieten sind die gleichen prähistorischen Grundlagen der Entstehung geschichtlicher Kunst teils nachweislich vorhanden gewesen, teils mit größter Wahrscheinlichkeit vorauszusetzen.

Schließlich bleibt zu bemerken, daß mit dem Wechsel der prähistorischen Kulturperioden, wie sie gewöhnlich abgegrenzt werden, regelmäßig auch ein Wechsel der künstlerischen Stilarten eintritt oder einhergeht, obwohl sich die übliche Einteilung der vorgeschichtlichen Zeiträume nicht auf stilistische Kriterien, sondern auf die zur Herstellung von Waffen und Werkzeugen dienenden Stoffe und deren Bearbeitung gründet. Das Dreiperiodensystem und dessen Unterabteilungen haben also eine tiefere Bedeutung, als man gemeinhin annimmt, geschweige denn, daß ihnen ein bloß terminologischer Wert zukommt. Das „Zeitalter der geschlagenen Steinwerkzeuge“ war, soweit es durch Kunstleistungen vertreten ist, zugleich ein Zeitalter des naturalistischen Stils. Die „Epoche der geschliffenen Steinwerkzeuge“ huldigte mit Ausschluß jeder naturalischen Tendenz einem ganz anderen, dem schematischen oder geometrischen Kunststil. Im Wechsel von der ersten zur zweiten Eisenzeit, d. i. von der Hallstatt- zur La Tène-Periode, kommt außer der vermehrten und verbesserten Anwendung des Eisens namentlich auch das Auftreten eines neuen Kunststils als unterscheidendes Merkmal in Betracht. Die Abfolge in der Benützung und Bearbeitung der Werkzeugstoffe war so wenig eine zufällige oder willkürliche als die Abfolge der herrschenden Stilrichtungen. Beide Reihenfolgen hängen vielmehr untereinander enge zusammen, und das verbindende Element in jedem Paare zusammengehöriger Glieder bildeten offenbar die jeweilig herrschenden wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Grundlagen.

Nur an zwei Punkten scheint diese Regel zu versagen, nämlich bei der Ablösung der jüngeren Steinzeit durch die Bronzezeit und bei dem Wechsel zwischen der Bronzezeit und der ersten Eisenzeit. Wenn man von Griechenland absieht, könnte man finden, daß in der langen Zeit von ca. 4000 bis um 500 v. Chr. in den meisten europäischen Ländern durchaus kein wesentlicher Geschmackswechsel, keine gründliche Erneuerung des Kunststils eingetreten sei: weder nach 2000 v. Chr., d. i. nach der Ablösung des Steines (und des reinen Kupfers) durch die Bronze, noch nach 1000 v. Chr., d. i. nach dem ersten Auftreten des Eisens. Denn auch die Hallstattperiode brachte es in der Kunst nicht weiter als bis zur Verwendung einfacher geometrischer Flächenmuster einschließlich der Spirale und des Mäanders, zu schematischen, linearen Tier- und Menschenbildern und zu einer primitiven Tonplastik, welche Elemente sich insgesamt schon in der jüngeren Steinzeit Mitteleuropas finden.

Allein auch am Anfange der Bronzezeit (oder bald nachher) und am Beginne der ersten Eisenzeit haben Veränderungen in den herrschenden Stilarten stattgefunden. Allerdings sind sie infolge der Beharrlichkeit der wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Grundlagen in den meisten Ländern Europas weniger einschneidend und auffallend als der Unterschied zwischen der paläolithischen und der neolithischen Kunst oder zwischen dem Hallstatt- und dem La Tène-Stil. Nur in Griechenland vollzog sich ein gänzlicher Umschwung, indem der Naturalismus der kretisch-mykenischen Periode durch eine gewaltige Hebung des Kunstvermögens eine völlige Unterbrechung in der Pflege der geometrischen Stilarten hervorbrachte. Doch bildet die Bronzezeit auch in anderen Ländern Europas, wenngleich in viel geringerem Maße, eine solche Unterbrechung, am deutlichsten in den Hinterländern der Balkanhalbinsel (im weitesten Sinne) von Ungarn bis Südskandinavien, weniger im Westen. Schon diese örtlichen Verhältnisse leiten darauf hin, wo die Ursache jener Unterbrechung zu suchen ist: im Südosten unseres Erdteiles, wo die künstlerische Kultur der Bronzezeit im zweiten Jahrtausend v. Chr. den Höhepunkt erreichte. Die Stilformen, in denen sich die Unterbrechung alter Traditionen des mittel- und nordeuropäischen Handwerkes äußert, lassen darüber keinen Zweifel aufkommen, wofern man nicht in eigensinniger Abwendung von den Tatsachen Nordeuropa auf einen Isolierschemel stellt und alle fremden Einflüsse auf dieses Gebiet ableugnet. Der Satz vom Parallelismus der technisch-industriellen und der stilistisch-ästhetischen Stufen erfährt also auch durch die Erscheinungen am Beginn und nach dem Ende der Bronzezeit keine Einschränkung.

Im Zusammenhange damit darf der Satz ausgesprochen werden, daß die Kunst kein Sonderleben abseits von den übrigen Betätigungen des Menschen führt. Sie dient, wie alle diese, selbstischen Zwecken, aber auf ihre besondere Weise. Die ihr eigene Art der Selbstsucht besteht in dem Trieb (und dessen Befriedigung), sich den eigenen Sinnen und denen anderer darzustellen, sich wohlgefällig, womöglich überlegen zu zeigen und in der

Wirkung auf sich und andere sich in gesteigerter Erscheinung, wie in einem günstigen Spiegelbilde, zu erblicken. Am deutlichsten ist das bei der primitivsten Kunsttätigkeit, beim Körperschmuck. Aber auch unser inneres Antlitz wünschen wir in der Kunst ausgedrückt zu finden: unsere geistigen und sittlichen Züge und Vorzüge. Zu diesem eigennützigen Zweck verlangen wir nach der Kunst und sind mit ihr mehr oder weniger zufrieden, je nachdem sie diesem Wunsch in höherem oder geringerem Grade entspricht. Daher entfernen wir uns immer mehr von den Zeiten, in denen eine und dieselbe Kunst noch allen Genüge leisten konnte.

Wir sind keine naiven Künstler, kein naives Kunstpublikum mehr; aber wir können es noch in jedem Augenblick nachfühlen, wie die Kunst aus altruistisch verkleideten egoistischen Antrieben entsteht durch eine uns wohltuende Emporhebung des eigenen Ich über sich selbst und womöglich über andere. Beim einsamen Erschauen ungewöhnlicher Schönheiten der Natur empfindet man das Bedürfnis, diesen Anblick mit anderen zu teilen, ihnen das Sehenswerte zu zeigen, es mit ihnen gemeinsam zu betrachten und zu genießen. Oft denken wir dabei an bestimmte vertraute Personen, die wir als Mitzeugen zur Stelle wünschen. Warum empfinden wir so? Dieser Wunsch kann verschiedene Ursachen haben: den Drang, die Empfindung zu äußern, zu formulieren, wozu ein Zweiter gehört, unseren Eindruck durch Zustimmung bestätigt zu finden und dadurch den eigenen Genuß zu steigern. Die Eigenliebe hat sicher etwas damit zu tun: wir zeigen uns selbst, indem wir auf etwas Gefälliges oder Merkwürdiges hinweisen. Das kann in aufdringliche Periegetenmanier ausarten. Wie oft stellt sich da, auch beim Nichtkünstler, das lebhafte Verlangen ein, die flüchtige Erscheinung zu bannen, sie im Kunstwerk, im Bild oder Gedicht festzuhalten, vom Zufall des Augenblicks zu befreien, sich dauernd und unabhängig vom Ortswechsel anzueignen. Man empfindet dann wohl den Wunsch, ein Maler oder ein Dichter zu sein, und hat dabei insofern Unrecht, als der Künstler von Beruf mehr seinen inneren Eingebungen als zufälligen äußeren Anregungen Folge leistet. Er hat uns mehr zu zeigen, als jedermann sieht; denn er trägt die künstlerische Idee in sich. Diese ist bis zu einem gewissen schwankenden Grade von der Außenwelt unabhängig. Ist diese Unabhängigkeit geringer, dann sprechen wir von Realismus, ist sie größer, von Idealismus. Vorhanden ist sie immer, auch in dem realistischen Werke, das uns als sklavische Kopie der Natur erscheint. Auch dort herrscht noch die künstlerische Idee, sei's auch nur in der Auswahl der Formen und Gegenstände, in der Beschränkung auf das eine und dem Verzicht auf das andere. Der Künstler strebt darnach, seine Welt zur Welt der anderen zu machen, seine Auffassung und Anschauung durchzusetzen. Er bedient sich höherer und stärkerer Mittel als der kunstsinnige Laie; aber sein Ziel ist ein ähnliches. Kraft seiner Mittel unterscheidet er sich vom Laien hauptsächlich dadurch, daß ihm sein Trachten gelingt, daß er seine Weltauffassung wirklich durchsetzt, früher oder später: je nachdem seine künstlerische Idee dem allgemeinen Geist der Zeit mehr oder weniger entspricht. Ihm ist es gegeben,

seine Gesichte dauernd und mobil zu machen, sie für alle Orte und Zeiten in Bewegung zu setzen.

Aus der Betrachtung ursprünglicher Zeiten und Zustände der bildenden Kunst erhellt die überwältigende Macht der herrschenden, sehr einfachen und beschränkten Geistesrichtungen und der in ihnen wurzelnden künstlerischen Ideen. In diesen Zeiten ist das Individuum nichts, — die einhellig gestimmte Volksmasse alles. Da ist der Künstler eins mit dem Volke und darum in der Masse nicht zu erkennen. Ein Bruch und ein eigener Staffel für den Künstler entsteht erst mit der Scheidung der Volksmasse in herrschende und dienende Klassen, hohe, anspruchsvolle und niedere, bescheidene Stände. Von da an gibt es eine Herrenkunst und eine Volkskunst, die verschiedenen Gesetzen gehorchen und von welchen gewöhnlich nur die erstere kunstgeschichtliche Beachtung findet. Die Kunst der älteren und ältesten Zeiten ist insofern keine „Volkskunst" im gewöhnlichen Sinne dieses Wortes, als es keine andere gab. Wir haben zwar demokratische und aristokratische Kunstzeitalter unterschieden, aber es ist doch immer nur e i n e Kunstrichtung, die jezuweilen herrscht und gepflegt wird, wenn auch in verschiedenen Zeiten verschiedene Teile der Bevölkerung die Kunstübung besorgt haben mögen. Die völlige Verdrängung der naturalistischen Kunst durch die schematische infolge des Überganges vom Jägertum zum Bauerntum ist das Hauptereignis im Bereich der ältesten Kunst und bezeichnet zugleich die Haupttatsache im Bereiche der ältesten materiellen Kultur. Mit Unrecht spricht man dabei von einen gänzlichen Verlust der bildenden Kunst und knüpft (auch noch in neueren kunstgeschichtlichen Werken) an die Betrachtung der paläolithischen Tierbildnerei unmittelbar die der äußerlich ähnlichen historischen Kunst des alten Orients. Statt von einem Verlust der bildenden Kunst sollte man von einem Wandel der künstlerischen Idee sprechen. Der neolithische Kunstgedanke war nichts vollkommen Neues — dazu ist er viel zu einfach —, aber erst in der jüngeren Steinzeit ist er allgemein herrschend geworden und hat dann eine über diese Periode weit hinausreichende Dauer gefunden. Dieser Winter unseres Mißvergnügens gleicht allerdings einer schlechten Jahreszeit von ermüdender Länge, ohne üppiges Blühen und ohne jene Art von Früchten, an denen wir hauptsächlich Gefallen finden. Aber unter seiner starren, schweigenden Hülle rang sich allmählich, an Stelle des freien und wilden Pflanzenwuchses einer für immer dahingegangenen Kunstperiode, eine neue Vegetation, die Selbstdarstellung reicherer, höher gebildeter Menschengeschlechter an das Licht.

Nachträge und Nachweisungen.

A. Nachträge.

I. Die Überschätzung der paläolithischen Kunst und die Anfänge der Gruppenbildung.

Die chronologisch-historische Form der vorstehenden Darstellung ließ wenig Raum für systematische Betrachtungen des Stoffes, die sich in der ununterbrochenen Verfolgung einzelner Kunstrichtungen über mehrere oder alle prähistorischen Perioden erstreckt hätten, geschweige denn, daß dazu die nötigen Ausblicke auf die ältesten Zeiten der geschichtlichen Kunst geboten worden wären. Nur ein paar solche Betrachtungen sollen hier nachgetragen werden, hauptsächlich zur Beleuchtung einiger kindlich schwacher Seiten der prähistorischen Kunst. Eine Hauptschwäche dieser Kunst liegt in dem Mangel am Zusammengreifen verschiedener Elemente, welche vorhanden sind, ohne in fruchtbare gegenseitige Beziehung zu treten. Es fehlt die Verknüpfung der ornamentalen und der organischen Figur, der organischen Gestalten untereinander und nicht zuletzt die Anspinnung von Beziehungen zu dem Beschauer des Bildwerks, — alles Züge, deren Besitz und Ausbildung das Wesen der historischen Bildnerei im Gegensatz zu dem der prähistorischen kennzeichnet. Dies wird deutlicher hervorgehen aus einer zusammenfassenden Betrachtung der Anfänge der Gruppenbildung und der Überschreitung des Bildrahmens durch geradezu dem Beschauer zugewendete Figuren.

Die altalluviale Kunst der jüngeren Steinzeit und der älteren Bronzezeit ist in ihrer Armut nie so sehr überschätzt worden wie die diluviale Kunst. Die überragende Bedeutung des Westens für die paläolithische Periode Europas ist oben (S. 131 ff. u. ö.) mit allem Nachdruck betont worden; es bedarf daher wohl keiner Verwahrung, daß wir die paläolithische Kunst etwa deshalb mißgünstig beurteilen, weil ihre meisten und besten Werke auf fremdem Boden gefunden und von fremden Gelehrten zuerst und am eingehendsten behandelt worden sind. Aber wie kommt es, daß das Wesentliche und Einfachste, was gegen die landläufige und zeitungsmäßige Überschätzung dieser Kunst zu erinnern war, niemals ausgesprochen wurde? Wissen wir denn noch nicht genug davon, bringt uns nicht jede neue Entdeckung die Bestätigung altbekannter Tatsachen? In den Hauptpunkten, die zur Würdigung dieser Kunst dienen können, sind Überraschungen durch zukünftige Funde wahrscheinlich vollkommen ausgeschlossen.

Deshalb unternahm ich es 1912 in einem Aufsatz über die „Zeitalter und Regionen der vorgeschichtlichen Kunst in Europa“ (JfA. VI, S. 149 bis 154) und in einem Vortrag auf dem letzten internationalen Kongreß für prähistorische Anthropologie und Archäologie (Cipr. Genf 1912, II, S. 34 bis 36), die negative Seite jener Kunst ins Auge zu fassen und gleichsam ihre Passivbilanz zu ziehen. Mit Befriedigung sehe ich nun, daß auch andere, unabhängig von meiner Auffassung, der einseitigen und übertriebenen Hochpreisung jener Kunst entgegentreten. So wendet sich A. Vierkandt in einer Anzeige der oben S. 168 f. angezogenen Schrift von Herm. Klaatsch über „Die Anfänge der Kunst und Religion in der Urmenschheit“ 1913 (im Literar. Zentralbl. f. Deutschl.) gegen die Überschätzung jener Kunst in der Fachliteratur überhaupt und in der genannten Schrift insbesondere. Er sagt unter anderem: „In Wahrheit gibt jene Steinzeitkunst lediglich einzelne Gestalten und ihre Bewegungen naturgetreu mit wenigen charakteristischen Strichen wieder. Die ganze Bewertung“ (bei Klaatsch und anderen) „erklärt sich nur aus den Vorurteilen eines krassen Naturalismus, dem der Gedanke einer schöpferischen Umbildung des Wirklichkeitsstoffes fremd ist.... Das Buch ist ein lehrreicher Beleg dafür, wie schwer oder fast unmöglich die Beherrschung aller hier in Betracht kommenden Gebiete, insbesondere die Vereinigung der historischen und systematischen Betrachtungsweise in einer Person ist.“ Gegen meine Bewertung jener „Iconographie bestiale“ in dem oben erwähnten Vortrag in Genf wußte S. Reinach nur auf den von ihm angenommenen magischen Sinn und Zweck der Bilder hinzuweisen. Über diesen dunklen Punkt meint auch A. Vierkandt, l. c.: „Möglich ist das, aber nicht sicher festzustellen; es kann auch bei verschiedenen Gruppen und zu verschiedenen Zeiten verschieden gewesen sein. Das einzig sichere Mittel der Entscheidung, die unmittelbare Beobachtung, ist hier nicht möglich.“ (Vgl. oben S. 184 ff.) Was in der vorstehend angeführten Stelle „schöpferische Umbildung des Wirklichkeitsstoffes“ heißt, erscheint geschichtlich zuerst unter der Form der Einführung des geometrischen Prinzips in die bildende Kunst. Dieses ist dem primären Naturalismus anfänglich schroff entgegengesetzt, daher ebenfalls einseitig und wenig fruchtbar, bis es sich mit dem naturalistischen Prinzip in Einklang setzt, es zugleich in eine höhere Sphäre erhebt und von ihm selbst gehoben wird. Das wird von allen außer acht gelassen, die, wie Klaatsch, (aber auch andere in ausführlichen Darstellungen) von der paläolithischen Kunst gleich zur altorientalischen, kretischen und altgriechischen forteilen. Die hohe wissenschaftliche Bedeutung der paläolithischen Kunst bleibt von diesen einschränkenden Bemerkungen gegen deren geistigen oder künstlerischen Gehalt natürlich unberührt.

Die ältesten überlieferten Werke der bildenden Kunst enthalten unzählige Zeugnisse des Unvermögens zur einfachsten Gruppenbildung. Diese Unfähigkeit herrscht sowohl im Bereiche der bildlichen wie in dem der unbildlichen Formen. Rythmus und Symmetrie, Prinzipien, die man sich gern schon am Anfange der Entwicklung ausschlaggebend wirksam denkt,

spielen da eine erstaunlich geringe Rolle. Das einzelne Bild, das einzelne Zeichen führen in den allermeisten jener Werke ein für unsere Begriffe, unsere Gewöhnung höchst merkwürdiges und fremdartiges Sonderdasein, eine störrige Existenz ohne gegenseitige Verknüpfung, Bei- oder Unterordnung, Hervorhebung des einen durch das andere u. dgl. Dies ist einer der wesentlichsten Charakterzüge der paläolithischen oder diluvialen Bildnerei.

Ganz anders, geradezu entgegengesetzt verhält sich die nachdiluviale Kunst. Die führende Richtung dieser letzteren, die Ornamentik, ist völlig auf die einfachsten Gesetze des Rythmus und der Symmetrie gegründet. Die figurale Bildnerei dieser jüngeren Zeiten bleibt in der Plastik lange Zeit bei unbehilflichen Einzelfiguren stehen. In der Zeichnung geht sie allerdings schon früh zur Gruppierung über, allein die ältesten, meist an Felswänden gezeichneten oder gemalten Gruppenbilder erscheinen wieder gänzlich unabhängig von den im Ornament herrschenden ästhetischen Grundsätzen. Von ihnen ist die höhere Entwicklung der bildenden Kunst ersichtlich nicht ausgegangen. Sie gleichen auch wirklich den bildnerischen Arbeiten des heutigen Wildstammes, der Buschmänner, Eskimos usw. und konnten zu keinem anderen Ziele führen, als es diese Werke noch in der Gegenwart darstellen.

Ein anderer Verlauf mußte eintreten, wenn sich die Verknüpfung der einzelnen Glieder oder Elemente bildlicher Darstellung den ästhetischen Prinzipien der Ornamentik fügte und unterwarf. Man kann zwei Arten solcher Verknüpfung unterscheiden: eine mechanische, wie sie in der bildlosen Zierkunst und in einem Teile der figuralen Ornamentik herrscht, und eine organische, die auf die bildlichen Formen beschränkt ist. Jene ist, wie wir schon oben S. 62 bemerkten, die ältere, kunstlosere; die letztere ist jünger und, wie es scheint, aus der ersteren durch sinnvolle Anordnung und entsprechende Umdeutung der bildlichen Formen hervorgegangen.

In jeder dieser beiden Arten der Gruppenbildung lassen sich zwei Unterarten unterscheiden: eine beiordnende und eine unterordnende, je nachdem entweder gleichwertige Elemente als solche aneinandergereiht oder ungleichwertige Elemente in entsprechend abgestufte Beziehung zueinander gesetzt werden. In der mechanischen Gruppierung lassen sich diese beiden Unterarten bis zu den ältesten und einfachsten bildlosen Zierformen, die zum Teil wirklich aus den mechanischen Tätigkeiten des Flechtens, Knüpfens, Webens hervorgegangen sind, zurückverfolgen.[1]) In der organi-

[1]) Damit ist jedoch nicht gemeint, daß es nur formgebender mechanischer Tätigkeiten rein praktischer Art bedurft hätte, um entsprechende Kunstformen ins Leben zu rufen. Wenn künstlerisch verwendbare Formen wirklich ergriffen und verwendet werden sollten, mußten sie allerdings zunächst vorhanden sein, in der Natur oder in der sonstigen Umgebung des Menschen, einschließlich der Vorbilder aus kunstfremden Arbeitsgebieten oder aus fremden Kunstgebieten. Dies allein genügte aber nicht; es mußte auch die Neigung oder Nötigung vorhanden sein, sich ihrer zu bemächtigen. Es mußte eine Art Zwang herrschen, gerade die einen und nicht die anderen aus der Menge der sich darbietenden Formen heraus-

schen Gruppenbildung kann man dagegen diese beiden Unterarten so hoch hinauf entwickelt sehen wie einerseits zu den Friesskulpturen, andererseits zu den Giebelgruppen und Metopenbildern griechischer Tempel.

Die beiordnende Verknüpfung gleichartiger Elemente oder, wie man sie auch nennen könnte, die „offene Gruppe“ ist die einfachere, also wohl die ältere. Ihr Prinzip ist das des Umlaufstils, ihre Tendenz eine horizontale. In der bildlichen Darstellung liebt sie wagrecht gestreckte Leiber, schreitende oder laufende Tierfiguren, die sie im Übergang zur organischen Gruppenbildung durch einen verfolgenden Jäger oder eine nachspringende Raubtiergestalt motiviert. Diese Schemata des Umlaufstils sind auch dann nicht zu verkennen, wenn sie sich nicht bandartig um einen runden Körper, ein Gefäß oder dergleichen herumziehen, sondern in anderer Begrenzung auf einer ebenen Fläche erscheinen. Dies ist z. B. der Fall bei den Tierverfolgungen und Jagdszenen mykenischer Dolchklingen (oben S. 385 rechts und links), Goldringen (S. 387 rechts oben), Grabstelen usw. Der Zwang des dreieckigen, ovalen oder quadratischen Rahmens bringt in solchen Fällen zuweilen statt der sinnvollen Nebenordnung sinnlose Überordnungen zuwege, wie auf dem erwähnten Goldring, auf einer Stele vom fünften Schachtgrab (vgl. auch die Beschläge des Goldkästchens aus demselben Grabe) und im unteren Streifen der bemalten Stele aus einem Kuppelgrab von M. Ἐφημ. ἀρχ. 1896, Taf. I. II. Einzelfiguren von Löwen und Löwenkämpfern, wie auf den goldenen Schiebern oben S. 387 Mitte links und rechts, scheinen aus längeren, bandfüllenden Kompositionen herausgegriffen zu sein.

Die mykenische Kunst verfügte bereits über alle Arten der Gruppierung, einschließlich der im Orient zuerst ausgebildeten und also wohl von dorther entlehnten „antithetischen Gruppe“, d. h. des Wappenschemas, wie es z. B. die Goldbleche aus dem dritten und fünften Schachtgrab, elfenbeinerne Spiegelgriffe und namentlich zahlreiche geschnittene Steine zeigen (vgl. auch die ovale Goldringplatte oben S. 387 rechts). Ja, nach A. Riegls feinsinniger Analyse der Vaphiobecher (Jahreshefte des österr. archäol. Inst. IX, 1906, S. 6) herrscht in einzelnen hervorragenden Werken sogar ein aus der offenen und der geschlossenen Gruppe kunstreich kombinierter Aufbau der Darstellung, der nicht nur an das Höchste heranreicht, was die antik-klassische Kunst in der Komposition überhaupt geleistet hat, sondern darüber noch hinausgeht.[2])

zugreifen, was A. Riegl, wie wir oben S. 16 ff. sahen, in Opposition gegen die bekannte Theorie G. Sempers als „Kunstwollen“ bezeichnet hat und vielleicht besser „Kunstmüssen“ genannt hätte. Die Kunstarchäologie hat es daher immer mit der Doppelfrage zu tun, aus welcher inneren und aus welcher äußeren Quelle die Kuntsformen geflossen sind, d. h., aus welchem geistigen und aus welchem stofflichen Bereich sie stammen. Keine dieser beiden Quellen ist für sich allein imstande, Formen der bildenden Kunst hervorzubringen. Freilich wird man dabei auch nicht übersehen dürfen, daß die rein praktische und die künstlerische Tätigkeit eines Zeitalters oder eines Stammes aus dem gleichen eigenartig differenzierten Geiste hervorgehen und daher leicht aufeinander einwirken könne.

[2]) Nur die „Wolken“ am oberen Rande der Bildfelder jener beiden Goldbecher scheinen nicht sicher gedeutet. Diese krausen Gebilde, mit denen der Künstler die leeren Räume

Der Prähistoriker sieht mit Interesse, zu welchen seltsamen Produkten diese frühzeitig erreichte, von Riegl als anachronistisch aufgefaßte Entwicklungshöhe durch ihren Einfluß in barbarischen Ländern geführt hat, in Werken, die den Archäologen und Kunsthistorikern meist unbekannt bleiben. Unter der unverkennbaren Nachwirkung teils so hochstehender Arbeiten der kretisch-mykenischen Kunst, wie es die Vaphiobecher sind, teils minder hervorragender Werke derselben Kunst entstand nämlich unter anderem die oben (S. 430—433) behandelte Dekoration der Gürtelbleche aus transkaukasischen Gräbern. Die wilde Unordnung in einigen dieser Zeichnungen beruht zwar nicht auf einem Raumzwang wie in den oben angeführten mykenischen Werken, sondern auf einer ausgesprochenen Unfähigkeit oder Unlust zur einfachsten regelmäßigen Gruppenbildung; sie gründet sich aber formell doch ganz zweifellos auf solche mykenische oder mykenisierende Arbeiten, in denen durch den Raumzwang die richtige Ordnung gestört und aus dem Sinnvoll-Verständlichen das minder Sinnvolle geworden ist: der erste Schritt zum Unsinnigen, das die ostpontischen Barbaren daraus gemacht haben. Hier arbeiteten diese Zeichner ganz in dem Geiste des alten Jägertums, der aller Zucht und Ordnung widerstrebte, einem Geiste, den man sich, nach vielen erhaltenen Zeugnissen in Osteuropa und den angrenzenden kontinentalen Länderräumen auch in nachdiluvialer Zeit noch lange herrschend denken muß. Aus solchem Geiste heraus lieferten sie, obschon mit anderen technischen und stilistischen Hilfsmitteln, chaotische Flächenbedeckungen mit einem Gemenge und Gewimmel von Tiergestalten, ähnlich den bildgeschmückten Wandflächen paläolithischer Wohnhöhlen (s. oben S. 123, Fig. 1). Dadurch kommt in die phantastische Darstellung Bewegung und Leben, das an die freie Natur erinnert und von Virchow tatsächlich für realistische Wiedergabe des Tierlebens der Steppe angesehen wurde.

Wenn man aber genauer zusieht und namentlich dann, wenn man aus einer anderen Sphäre barbarischen Kunstlebens, nämlich aus Italien, sehr ähnliche Produkte der Entartung mykenischer Motive zur Vergleichung heranzieht, erkennt man leicht, daß nur in der zuchtlosen Komposition jener wogenden Tiermassen der Geist des Jägertums herrscht, nicht aber in den einzelnen Formen und Figuren. Die Tiergestalten sind teils natürliche, teils phantastische, nämlich einerseits Rinder, Hirsche und Böcke, andererseits flügellose Greife und andere unnatürliche Bildungen. Die Hirsche und Böcke zeigen nun die größte Ähnlichkeit mit den von Jägern oder Raubtieren verfolgten Tierfiguren der mykenischen Kunst, indem sie ganz ebenso springen und sich umsehen wie die letzteren (und wie zahlreiche Tierfiguren

oberhalb der Figuren ausgefüllt hat, dürften doch eher niederhängendes Gezweig und Laubwerk eines Hochwaldes bedeuten, in den diese Tierstücke hineingesetzt sind. Ähnliche Bildungen säumen auch die oberen Ränder der ovalen Goldringplatten mit Jagd- und Kampfszenen aus dem vierten Schachtgrabe von Mykenä (s. S. 387 rechts oben). Daß sie zur Raumfüllung dienen, erledigt natürlich nicht die Frage nach ihrer sachlichen Bedeutung, wie Schuchhardt annimmt („als Baumlaub oder Wolken, noch eher aber als bloße Raumausfüllung aufzufassen", Schliemanns Ausgrabungen 1890, S. 252).

in einheimischen Goldarbeiten orientalisierenden Stils aus Etrurien). Daß die Greife aus fremden Vorbildern entlehnt sind, zeigen einzelne derselben, die mit einem erhobenen Vorderbein „wappenhaltend" sitzen, während das Mittelstück und die Gegenfigur fehlen. Am merkwürdigsten sind die langhalsigen und langohrigen laufenden Tiere auf dem Gürtelblech bei Virchow, l. c. Nr. III, denen eine zweite, der vorderen ähnliche, aber nach hinten gewendete Protome ungefähr an der Stelle des Schwanzes aus der Kruppe herauswächst. Auch das ist keine Erfindung jener Zeichner, sondern stammt wieder aus einer (nicht näher bekannten) fremden Quelle.

Das ergibt sich indirekt aus dem Vorkommen sehr ähnlicher Bildungen in lokalen Arbeiten (Tongefäßen und getriebenen Bronzen) orientalisierenden Stils aus Italien, z. B. aus der Nekropole von Capena in Latium, Mon. ant. Acc. Linc. XVI, 1906, S. 181, Fig. 65 (tönerner Holmos) und Taf. II (zwei Bronzedisken, hier haben die Köpfe auch die auffallend langen Ohren). Paribeni meint zwar, l. c. S. 81: „Il prototipo unico dovette essere la Chimera; i nostri figuli però no si limitarono a reprodurre soltanto questo etc"; allein die so ähnlichen Gebilde auf dem armenischen Gürtelblech scheinen wieder darzutun, daß diese Doppelbildungen auch in Italien nicht aus freier Phantasie der Vasenzeichner und Toreuten hervorgegangen, sondern fertig aus fremden Vorlagen übernommen sind. Es beweist nichts dagegen, wenn solche plastische Doppeltiere aus Bronze, auf die Paribeni hinweist, als Anhängsel, wie oben S. 459, Fig. 2 und 4, später in Italien sehr beliebt waren und massenhaft erzeugt wurden, so daß einzelne Exemplare auch nach Olympia gelangten. Jene alten orientalisierenden Doppelbildungen sind nämlich (mit Ausnahme der symmetrisch gebildeten Figur auf dem größeren Diskus von Capena) keine Doppeltiere, die aus zwei Vorderhälften in der Mitte zusammengesetzt sind, sondern einfache, nur nach einer Seite gewendete Tiere mit einer zweiten Protome an der bezeichneten Stelle des Hinterleibes wie eben die Figuren auf dem genannten transkaukasischen Gürtelblech. Ganz ebenso sind auch die gravierten phantastischen Figuren auf den Panzerscheiben von Aufidena gebildet (Mon. ant. Acc. Linc. X, 1901, S. 355 f., Fig. 77). Das scheint die ältere Form zu sein, aus der sich durch Schematisierung die symmetrische Doppelfigur entwickelt hat, die in Italien, nicht aber in Griechenland Anklang fand. Auf kretisch-mykenischen geschnittenen Steinen sind bekanntlich Tierfiguren nicht selten, aus deren Rücken ein dem vorderen gleicher, aber rückwärts gewendeter Kopf herauswächst; allein Figuren von der Art dieser Gemmenbilder oder der verwandten Chimära scheinen nicht die Quelle der in Armenien und Italien vorkommenden ähnlichen Bildungen gewesen zu sein. Denn die letzteren sind ihrem formellen Wesen nach etwas anderes als jene Doppelbildungen mit in der Mitte des Rückens angesetzter zweiter Protome. Sie gehören in die Klasse der phantastischen Figuren, deren Extremitäten in Tierköpfe ausgehen. Bei den hier behandelten barbarischen Arbeiten sind die Tierschwänze zu Protomen umgebildet, und dies ist auch bei der Pferdefigur auf dem erwähnten Holmos von Capena der Fall, obwohl sie einen zweiten, natürlich

gebildeten Schweif besitzt („Cavallo mostruoso con doppia coda" nennt sie Paribeni, l. c.). In diese Klasse gehören auch die reißenden Tiere auf dem Gürtelblechfragment Virchow, l. c. Nr. IV, deren Beine statt in Krallen in Vogelköpfe endigen, wie die Schwanzflosse des goldenen Fisches von Vettersfelde in zwei Widderköpfe (um noch dieses eine Beispiel anzuführen, da von Mischbildungen solcher oder anderer Art hier nicht weiter die Rede sein soll). Nur durch den Schlangenkopf am Ende des Löwenschweifes nimmt die Chimära auch an dieser Klasse teil.

Während die transkaukasischen Gürtelbleche mit einem bunten Gewimmel solcher Gestalten dank ihrer bizarren Komposition wenigstens noch einen Schein wildbewegten Lebens zeigen, machen die Gürtelbleche mit rhythmisch geordneten einfachen Tierreihen einen ganz trostlosen Eindruck.[3]) In diesen untereinander ziemlich verschiedenen Arbeiten ist durch engeren Anschluß an die Komposition der Vorbilder dem herrschenden Geiste zuchtloser Freiheit Zwang angetan und ein Zügel angelegt, ohne daß ein anderer Vorzug dafür entschädigt. Die beste der erhaltenen Zeichnungen dieser Art, das Fragment oben S. 429, Fig. 5, könnte mittels einiger nicht nachweisbarer Zwischenstufen nach einem der beiden Vaphiobecher, dem Stück mit den lebhaft bewegten Stierfiguren gearbeitet sein. Die Füllfiguren — Schlangen, Sterne, Rhomben, Dreiecke, sowie die abgetrennten einzelnen Tierteile — sind auch in den Zeichnungen mit chaotischem Gemenge eingestreut und stammen vermutlich ebenfalls aus fremden Vorlagen, natürlich nicht aus solchen von der Art der Vaphiobecher. Es ist vielleicht eine besondere asiatische Quelle anzunehmen. Die Abtrennung einzelner Tierteile — Kopf, Schenkel mit dem Bein — hat eine Vorstufe in der Abtrennung und gesonderten Ausschmückung der tierischen Gliedmaßen durch geometrische Umrahmung und Innenzeichnung, wie sie auch bei ganzen Figuren in der primitiven Kunst häufig vorkommt. Die Darstellung einzelner Tierteile, und zwar nicht bloß des Kopfes, ist schon der paläolithischen Jägerkunst geläufig.

Ein anderes Beispiel der Einwirkung hoch entwickelter kretisch-mykenischer Gruppenbildung auf die außerägäische Kunst haben wir oben S. 198, Fig. 4 und 7 durch die Zusammenstellung eines Bronzemesserfragments aus Holstein mit dem Bruchstück eines tönernen Siegelabdruckes aus Knossos gegeben. Obwohl die Ähnlichkeit zwischen den beiden Arbeiten nicht allzu groß ist, kann doch kaum ein Zweifel darüber bestehen, daß die außergewöhnlich reiche und bewegte nordische Zeichnung auf einer Vorlage beruht, die dem auf Kreta gefundenen Bildwerk nahe gestanden haben muß.

---

[3]) Einen kaum minder trostlosen Eindruck machen übrigens auch manche spätmykenische Zeichnungen aus Griechenland, z. B. der Gänsemarsch der Hirsche im unteren Bildstreifen der schon erwähnten bemalten Grabstele aus einem Kuppelgrabe in Mykenä, Ἐφημ. ἀρχ. 1896, Taf. I, II. Die ornamentale Einfassung des Steines zeigt dasselbe Schuppenmuster wie die Bordüre des armenischen Gürtelbleches, Virchow, l. c. Nr. II. Man darf daraus wohl schließen, daß das „Mykenische" den transkaukasischen Zeichnern schon in einer sehr beträchtlichen Verschlechterung und Verelendung als Muster vorgelegen hat.

Die Gravierung auf dem holsteinschen Messer ist ansprechender als die auf dem armenischen Gürtelblech, weil der Vorwurf dort völlig in den reifen und gefälligen Ornamentstil der jüngeren nordischen Bronzezeit übersetzt ist, während die Ausführung auf dem Gürtelblech wie auf anderen Arbeiten des Südens, namentlich in gewissen Vasenzeichnungen Griechenlands und Italiens (wie z. B. oben S. 10, Fig. 1 und 8) eine höchst mißliche Verknüpfung mykenischer Motive und Anregungen mit dem in nachmykenischer Zeit wiederkehrenden geometrischen Stil zeigt. In solchen Arbeiten kann man ebenso gut den mykenischen Stil zersetzt und verkommen, wie den geometrischen verfälscht und verweichlicht finden. Die nordische Zeichnung wird dagegen von diesem Doppelurteil nicht getroffen.

Die unterordnende Verknüpfung ungleichartiger Elemente oder, wie wir sie schon genannt haben, die „geschlossene Gruppe“ ist ihrer Natur nach höherer Art und auch nachweislich jünger als die offene Gruppe. Im reinen Ornament ist ihr Prinzip das des Rahmenstils, in dem die Muster des alten Bandstils oder Umlaufstils neue dienende Funktionen, meist zur Abgrenzung leerer oder mit Einzelfiguren gefüllter Flächen übernehmen. Um dies tun zu können, müssen sie zunächst vorhanden sein, und die Ornamentgeschichte lehrt (s. oben S. 271 ff.), daß sie anfangs in anderer selbständiger (flächenfüllender) Funktion auftreten. Statt der wagrechten Anordnung und Aneinanderreihung der Elemente herrscht in der geschlossenen Gruppe die senkrechte Gliederung und Begrenzung. In der bildlichen Darstellung liebt sie daher aufrechtstehende Figuren, die ruhig emporgerichtete Menschengestalt in Vorderansicht oder andere hochragende Mittelfiguren, wie Säulen oder Bäume, daneben auf den Hinterbeinen stehende, nicht laufende Tiergestalten, deren unnatürliche Haltung verschieden motiviert ist: durch Kampf, Drohung, durch einen Sockel, an dem sie emporsteigen (mykenisches Löwentor), oder durch eine menschliche Mittelfigur, die sie an den Vorderbeinen hält und emporhebt. Realistisch gut motiviert erscheint diese Haltung bei pflanzenfressenden Tieren, welche sich zu beiden Seiten eines Baumes, von dem sie ihre Nahrung suchen, aufrichten. Dazu eignen sich besonders Ziegen, und sie nehmen daher auch häufig diese Stelle ein. So auf einem bemalten ägyptischen Holzkästchen, Athen. Mitt. XII, 1888, S. 302, dann besonders auf zyprischen Tongefäßen, ebenda XI, 1886, S. 255 und XV, S. 237 und auf Dipylonvasen, ebenda XXI, S. 448 und Perrot-Chipiez III, S. 703, Fig. 514. Die zu beiden Seiten eines säulenförmigen Mittelstückes kerzengerade emporgerichteten Tiere der Stele Malvasia in Bologna (oben S. 464) sind anscheinend ebenfalls Ziegen, und es hätte nicht bezweifelt werden sollen, daß es Einflüsse aus dem ägäischen Kulturkreise waren, die dort im Westen zur Komposition einer solchen Gruppe geführt haben.

A. Jolles („Die antithetische Gruppe“, Jahrb. d. deutsch. archäol. Inst. 1904, S. 27 ff.) zählte zwar (theoretisch nicht mit Unrecht) das Wappenschema zu den Erscheinungen, die sich in jedem Lande unabhängig von anderen entwickelt haben können, stellte aber doch zugleich fest, daß

sich keine Spur desselben in den prämykenischen Kulturschichten Zyperns, Trojas, der Kykladen und Kretas (einschließlich der Kamareszeit) findet, daß es dagegen überall häufig angetroffen wird, wo wir auf Überreste der eigentlichen kretisch-mykenischen Kultur stoßen. Ant. Reichel (Zur „antithetischen Gruppe", Memnon II, 1908, S. 83 ff.) machte den ansprechenden Versuch, die Ausbildung des Wappenschemas in Beziehung zur Säulenarchitektur zu setzen. Er äußert sich wohl zu bestimmt im polygenetischen Sinne, wenn er für sicher hält, daß die in Mesopotamien, in Ägypten und im Kreise der kretisch-mykenischen Kultur heimische antithetische Gruppe in jedem dieser Kunstgebiete spontan entstanden sei. Dagegen nimmt er wohl mit Recht an, daß die Kenntnis und Entwicklung einer monumentalen Architektur auf die Stilbildung der in ihrem Dienste stehenden Schwesterkünste entscheidenden Einfluß gewonnen hat und daß diese Einflußnahme am charakteristischesten in der tektonischen Gliederung der Komposition zum Durchbruch kommt, die wir antithetische Gruppe nennen. Dieser Auffassung entspricht es, daß das Wappenschema weder in der von höheren Sphären unbeeinflußten prähistorischen, noch in der „Kinderkunst" vorkommt. Seine Zurückführung auf die Suggestion der Textilarbeit hat ungefähr gleichen Wert wie die Erklärung des Spiral- und Mäanderbandes durch die Verschiebungstheorie Wilkes. Weil irgend etwas auf irgend eine Art rein äußerlich zustande gekommen sein könnte, muß es noch nicht auf diese Art wirklich entstanden sein. So einfach geht es in der Welt der geistigen Dinge nicht zu. (S. oben S. 583, Anm. 1.)

Zur Gattung der geschlossenen Gruppen würden auch die oben aufgezählten Felsenbilder der maritim-peripherischen Region Europas und Nordafrikas angehören, wenn sie nicht freie, rahmenlose Bildwerke ohne tektonischen Halt und bauliche Stütze wären. Denn die oberägyptischen Felsenzeichnungen, die algerischen „beschriebenen Steine", die spanischen Felsmalereien, die ligurischen Felsenzeichnungen, die nordischen Hälleristninger mit ihren Tierkämpfen, Pfluggespannen, Jagd- und Kampfszenen enthalten hinlänglich viele geschlossene Einzelgruppen dieser Art, die sich leicht in je einen quadratischen Rahmen einfügen ließen. Dies geschah jedoch, so viel wir sehen konnten, nur in dem (deshalb höchst merkwürdigen) Kivikmonument Südschwedens (oben S. 239), wo auch sogleich das Wappenschema (l. c. Fig. 1) erscheint. Die Figurenplatten dieses Denkmals sind leider verloren gegangen, und die immer wiederholten Abbildungen leiden wahrscheinlich an beträchtlicher Ungenauigkeit. Soweit sie jedoch Glauben verdienen, sind sie die einzigen in Stein gehauenen Zeugnisse für einen vom Süden oder Südosten ausgehenden Einfluß auf die Bildnerei Nordeuropas. Unter den petroglyphischen Arbeiten des Nordens verrät sonst nichts diesen Einfluß, der sich doch ständig in der bildlosen und stellenweise, wie wir oben sahen, sogar in der figuralen Verzierung der Bronzen zu erkennen gibt.

Das Schicksal der älteren nachdiluvialen Kunst Europas und zugleich die Ursache der späten und spärlichen künstlerischen Fruchtbarkeit aus-

gedehnter Länderräume unseres Erdteiles bestand darin, daß die Regionen jener maritim-peripherischen Kunsttätigkeit und die in den altalluvialen Zeiten zunächst führende mitteleuropäische Kontinentalregion räumlich geschieden waren, daß sie nicht zusammenfielen und eine Einheit bildeten, in der eine fruchtbare Verknüpfung zweier Richtungen der bildenden Kunst eintreten konnte. Das war natürlich kein Zufall, sondern Notwendigkeit. Die vorhandenen Triebkräfte reichten in dem einen Gebiet zu dieser, in dem anderen zu jener Art von Kunstschöpfungen hin, aber nicht weiter. Wollte man, dem gegenüber, etwa darauf hinweisen, daß Südskandinavien in der Bronzezeit außer jenen Felsenbildern auch eine sehr geschmackvolle bildlose Metallverzierung besessen habe, so wäre zu erinnern, daß diese letztere keine originelle Kunst gewesen ist, sondern aus der Nachbildung fremder Muster hervorging, wenn sie auch sehr bald tief eingewurzelt erscheint und eine lange, jedoch ziemlich beschränkte und eintönige Entwicklungsbahn durchlief. Die kunstgeschichtliche Untersuchung ältester Zeiten hat aber die Schöpfungsherde nachzuweisen und sich dabei nicht durch die Erfolge jüngerer Entwicklungen täuschen zu lassen. Schöpferischer Geist von weittragender, grundlegender oder umwälzender Bedeutung herrschte jedoch, wie die Gesamtbetrachtung der prähistorischen Kunst zeigt, nur gegen das Ende der älteren Steinzeit in Westeuropa, dann während der entwickelten jüngeren Steinzeit in Mitteleuropa und erst in einer vorgeschrittenen Periode der Bronzezeit in einem Teile Südeuropas.

Während in der führenden, zentralen Region die Grundlegung und einseitige Entwicklung des schematischen Stils erfolgte — unter völligem Verzicht nicht nur auf eine naturtreue, sondern überhaupt auf jede ornamentale Darstellung von Wirklichkeitsgegenständen — lebte in den Randgebieten ein anderer Geist, dessen Wurzeln vermutlich doch in das alte Jägertum zurückreichen und aus ihm ihre Nahrung zogen. Zu diesen Rand- oder Außengebieten im weiteren Sinne gehörten jedoch nicht nur der Westen und der Norden Europas, wo die Anfänge der Gruppenbildung nicht weiter führten als beim menschlichen Wildstamm der Gegenwart, sondern auch jener östliche Teil Südeuropas, wo, durch besondere, sonst an keiner Stelle gebotene Umstände begünstigt, höhere Kunst zuerst auf dem Boden unseres Erdteiles Fuß faßte.

II. Umblickende Tierfiguren (S. 157) und das Heraussehen der Figuren aus dem Rahmen des Bildes.

1. Umblickende Tierfiguren.

Die große Seltenheit sich umsehender Tierfiguren in der quartären Kunst — verglichen mit den zahllosen Darstellungen geradeaus blickender Profilgestalten und namentlich auch im Abstich gegen viele Tierdarstellungen jüngerer Kunststufen — hat ihre Ursache offenbar darin, daß zwischen den

einzelnen Figuren der paläolithischen Tierbildnerei keine Beziehungen bestehen, die deren Haltung bestimmen.[4]) H. Breuil (La Pasiega 1913, S. 52) zählt acht sichere Fälle auf (das Stück l. c. S. 53, Fig. 25 mit Unrecht, da es keine ganzen Tierfiguren, sondern nur zwei gestielte Pferdeköpfe darstellt) und nennt in einer Fußnote noch zwei Stücke, die gleich einigen der ersteren noch nicht veröffentlicht sind. Breuil hat nicht bemerkt, daß es zwei Arten gibt, Tiere darzustellen, welche den Kopf völlig herumdrehen, und daß beide Arten schon in der paläolithischen Kunst vorkommen, die eine bei kurzhalsigen, die andere bei langhalsigen Tieren. Die eine besteht darin, daß der zurückgewendete Kopf des Tieres innerhalb des Körperumrisses erscheint (vgl. oben S. 158, Fig. 3, S. 177, Fig. 3 und La Pasiega S. 53, Fig. 24), die andere darin, daß der hochgehobene Kopf des Tieres sich mit keinem Teil der Körperfläche deckt, sondern frei über den Rücken hinweg nach hinten sieht. Publiziert sind vier Figuren dieser letzteren Art: eine rote Hirschkuh von Covalanas (nicht hervorragend gut ausgeführt, Cavernes Cantabriques, Taf. IX rechts unten), eine ebenfalls rote, aber besser gezeichnete Hirschkuh (La Pasiega, Taf. IV, Fig. 21), eine ziemlich mißlungene und undeutliche Figur (Rind? Rentier?) aus Laugerie basse (Lartet und Christy, Reliqu. Aquit., Textband, S. 146 = La Pasiega, S. 53, Fig. 23) und eine Pferdefigur von Pair-non-Pair (Caverne d'Altamira, S. 19, Fig. 8 rechts oben), die man wegen ihrer Ähnlichkeit mit einem schon aus Deckenbildern der römischen Katakomben bekannten Typus der altchristlichen Kunst „Agnus Dei" getauft hat. Die zweite Art des Umsehens ist in der Tat typisch für die Tierdarstellungen jüngerer Zeiten, besonders der orientalischen, mykenischen und der älteren griechischen Kunst (vgl. z. B. die Hirschfigur auf der Goldringplatte oben S. 387 rechts oben, den Löwen auf dem Schieber ebenda Mitte rechts und das Zicklein in dem Fayencerelief, S. 515, Fig. 1, ferner aus dem Kreis orientalisch beeinflußter barbarischer Kunst die Tierfibel oben S. 29, Fig. 2). Sie ist im Grunde weniger naturalistisch als die erstere Art, da ein Tier, das sich umsieht, den Kopf nicht zugleich so hoch heben kann, daß er frei über den Rücken hinausragt. Sie hat aber den Vorzug größerer Deutlichkeit und einer in höherem Grade charakteristischen Veränderung des Gesamtumrisses, weshalb sie von der jüngeren, nicht mehr frei realistischen, sondern geometrisch beeinflußten Tierdarstellung begünstigt wurde. Die mykenische und die orientalisierende Kunst der Griechen bediente sich dieses Schemas gern bei wappenartig gegeneinander gestellten Löwenfiguren (s. z. B. Milani, Studi e Materiali II, S. 25 ff., Fig. 150—154). Von ihr übernahm es die etruskische Kunst, wieder

[4]) Da dieser Mangel gegenseitiger Beziehungen zwischen den Einzelfiguren außer Zweifel steht, läßt sich denken, daß man auf die Zeichnung sich umsehender Tiergestalten möglicherweise durch reinen Zufall gekommen ist, indem man einen von einer älteren Wandzeichnung herrührenden Tierkopf mit einer in entgegengesetzter Richtung gezeichneten Tiergestalt verband. Mindestens müssen sich bei dem häufigen Übereinanderzeichnen von Tierfiguren solche unabsichtliche Ergebnisse öfters eingestellt haben, die vielleicht die Anregung zur absichtlichen Verknüpfung zweier entgegengesetzter Profile bildeten.

besonders für Raubtiergestalten (vgl. z. B. Montelius, Vorklass. Chronologie Italiens, Taf. XLVI, 3, 7, 8; XLVII, 8, 13; XLVIII, 11, 13; L, 12; LI, 20; LIV, 2). Bei Tierfiguren, die sich auf den Hinterbeinen emporrichten, wie viele der wappenhälterartig verwendeten, erscheint diese Art des Umblickens weniger gezwungen und unnatürlich als bei solchen, die auf allen vier Beinen stehen oder laufen. Aus der etruskischen Kunst wurde das Schema von der keltischen übernommen (vgl. die goldene Torquis von Rodenbach, die Gürtelschließen bei Déchelette, Manuel II, 3, S. 1236 und 1238, Fig. 524, 1—3; 525, 4, den Holzeimer von Aylesford ebenda 1456, Fig. 2 und die bekannte Schwertscheide aus La Tène selbst ebenda 1119, Fig. 5); aus der spätrömischen Kunst (vgl. oben S. 569, Fig. 3) drang es in die germanische Tierornamentik ein (s. z. B. Salin, Die altgermanische Tierornamentik, S. 180, Fig. 420—422 und sonst). Wie S. Söderberg (Om djurornamentiken under folkvandringstiden, Antiqu. Tidskr. XI, 3) bemerkt, ist es jedoch in der merowingischen Kunst selten.

2. Das Heraussehen der Figuren aus dem Rahmen des Bildes.

Die Verbindung der ausdrucksvolleren, aber schwierigeren Vorderansicht des Tierkopfes mit der Profilstellung des übrigen Körpers, wie sie, besonders für Raubtierfiguren, aus der orientalischen Kunst von der griechischen und etruskischen frühzeitig übernommen wurde und wie sie auch in der algerischen Felsenzeichnung oben S. 153, Fig. 1 erscheint, hat die paläolithische Tierdarstellung nicht gekannt. Es fehlt dieser überhaupt das faszinierende Motiv des den Beschauer anblickenden Tiergesichtes, von dem die höhere Kunst so reichlichen Gebrauch gemacht hat, und man könnte daher sagen, daß die Tiergestalten der quartären Kunst weder untereinander, noch zu dem Betrachter in Beziehung gesetzt sind.

Figuren, die aus einem Bildrahmen heraussehen und dadurch einen unmittelbaren Rapport mit dem Beschauer anspinnen, hat auch die jüngere prähistorische Kunst nicht dargestellt, weder tierische noch menschliche. Dies blieb der antiken und noch mehr der christlichen Kunst vorbehalten. Es ist hier nicht die Rede von der bloßen Vorderansicht menschlicher Figuren, die darum Regel ist, weil die menschliche Gestalt in dieser Ansicht die leichteste und deutlichste schematische Wiedergabe gestattet (s. z. B. die Bilder S. 11, Fig. 1; S. 49; S. 92 rechts unten; S. 155, Fig. 2; S. 197, Fig. 3, 4; S. 215, Fig. 2; S. 497, Fig. 2, 8; S. 559, Fig. 3), sondern von dem Ausdrucksmittel des starren, faszinierenden oder dämonischen Blickes. Dieses findet sich in der jüngeren vorgeschichtlichen Kunst nur an Augenschalen und anderen Gegenständen mit dem Augenornament sowie an Gesichtsurnen (s. z. B. S. 208, Fig. 1, 2; S. 213; S. 222, Fig. 1, 2; S. 361, Fig. 3—8), nicht aber bei den zahlreichen Idolfiguren, die zwar regelmäßig auf die Vorderansicht berechnet sind, aber in der Bildung der Augen (wenn sie auch manchmal ungewöhnlich groß sind, wie z. B. S. 290, Fig. 1, wo aber wieder eine Hauptsache, der Augenstern, fehlt), keinen faszinierenden Eindruck machen.

In diesem Mangel einer durch den Gegenblick angesponnenen intimen Beziehung zwischen Bildfigur und Beschauer läge, wenn A. Riegl recht hat, eine Übereinstimmung der prähistorischen mit der altorientalischen und der antik-klassischen Kunst im Gegensatz zur christlichen. Nach Riegl (Zur kunsthistorischen Stellung der Becher von Vaphio, Jahrsh. d. österr. archäol. Inst. IX, 1906, S. 12 f.) hätte die altorientalische Kunst die Vorderansicht der Köpfe bei im Profil dargestellten Tierfiguren grundsätzlich vermieden, und die höchst seltenen Ausnahmen beträfen nur die Malerei, niemals das Relief. Er findet dies einerseits im „Objektivismus", der sich um den Beschauer grundsätzlich nicht kümmert, andererseits in der Tendenz auf Vermeidung der Tiefendimension oder, was dasselbe ist, der Verkürzung begründet. Auf den Vaphiobechern wendet ein Stier den Kopf ganz herum, zwei andere zeigen ihn in der Vorderansicht; aber Riegl meint, daß es der Künstler auch hier vermeiden wollte, die Tiere unmittelbar auf den Beschauer blicken zu lassen. „Es verrät sich hierin zweifellos ein Einfluß des Objektivismus, den auch die klassische Kunst, nachdem sie die Verkürzung offiziell zugelassen hatte, in ähnlicher Weise festgehalten hat. So finden wir in der klassischen Kunst die Köpfe zwar in Verkürzung aus dem Bilde herausschauend, aber in der Regel nicht en face, sondern im Dreiviertelprofil genommen. Erst die christliche Kunst hat tiefbegründeterweise den direkten Verkehr zwischen Kopf und Beschauer zur Regel gemacht."

Ohne die Richtigkeit dieser Bemerkung im allgemeinen bestreiten zu wollen, können wir doch nicht umhin beizufügen, daß das den Beschauer direkt — und zwar ausgesprochenermaßen zur Herstellung einer Beziehung mit diesem — anblickende tierische (und menschliche) Antlitz in der antiken Kunst keineswegs so selten ist, wie es Riegl hinstellt. Die Stiere auf den Vaphiobechern gehören allerdings nicht dazu, ebensowenig die häufig vorkommenden Raubtierfiguren, die mit nach vorn gewendetem Kopf ihre Beute packen. Dagegen alle im weitesten Sinne dämonischen Figuren, d. h. außer den Gorgonen, Spinxen usw. auch die ruhig stehenden Raubtierfiguren, in der Architektur, sowie auf korinthischen, etruskischen (Bucchero-) Gefäßen etc. und viele andere, namentlich auch rein menschliche Figuren.

Am Fürstenhause und am Tempel, gleichsam an dem Gefäße, dessen beseelter Inhalt der Herrscher oder die Gottheit ist, wenden die außen angebrachten türhütenden Gestalten dem Beschauer ihr Antlitz voll entgegen. So die Löwen am Burgtor von Mykenä und das von der Tradition (Pausan. II, 20, 7) ebenfalls den Kyklopen zugeschriebene Medusenhaupt am Heiligtume des Kephisos zu Argos. So auch die geflügelten menschenköpfigen Stiere am Hauptportal des Palastes von Khorsabad und die Sitzfiguren an den Pylonen von Luxor. Sie bereiten den Eintretenden auf das Innere vor, wo die Hauptfigur, ob König oder Gottheit, wieder in derselben majestätisch fesselnden Weise vor dem Besucher erscheinen wird, während die Diener und Nebenfiguren zur Seite stehen und den Blick nach der Hauptfigur hinwenden. Hier ist ein Rahmen, in den der Mensch eintreten kann und soll, nicht bloß ein Bilderrahmen, wie ihn die tektonischen Werke

niedrigerer Ordnung besitzen und ausfüllen, und aus dem sich keine so intime Beziehung zu dem Beschauer anzuspinnen braucht.

Dennoch gibt es auch in solchen geringeren Werken hinlänglich viele Ausnahmen von der Regel der Profilwendung der Köpfe und der Beziehungslosigkeit der Figuren gegenüber dem Betrachter. Man bemerkt auch leicht, daß es sich dabei immer um eine gewisse Absicht handelt, die durch das gesteigerte Ausdrucksmittel erreicht werden soll, infolge der Schwierigkeit derselben jedoch oft nicht wirklich erreicht wird. Es sei gestattet, aus dem Bereich der griechischen Vasenmalerei, mit der ich mich unter diesem Gesichtspunkt einmal — vor vielen Jahren— beschäftigt habe, eine Anzahl von Beispielen anzuführen, in denen das menschliche Antlitz, entgegen aller sonstigen Gewohnheit, aber aus vollkommen klaren und deutlichen Gründen direkt dem Beschauer zugewendet ist. Es verlohnt sich, diese Fälle in sachlich getrennte Reihen zu gliedern und in chronologisch aufsteigender Folge zu betrachten.

A. Vasenbilder mit schwarzen Figuren.

a) Tote oder Sterbende.

1. Achilleus (tot) und zwei Troer (fallend) auf einer sehr alten Amphora: Mon. dell' Inst. I, 51 (= Overbeck, Heroengall. XXIII, 1; Inghirami, Vasi fitt. 345; Birch, Hist. of anc. pott., S. 193).

2. Achilleus (sterbend): Gerhard, Auserles. Vasenb. 227, 2 (= Overbeck, l. c. 2).

3. Enkelados im Gigantenkampf von Athene getötet: Élite céramogr. I, 3.

4. Das tote Haupt des dreiköpfigen Geryoneus im Kampf mit Herakles (die beiden noch lebenden Köpfe erscheinen im Profil) auf einer sehr alten Inschriftvase: Gerhard, l. c. 323, 1.

5. Hektor tot am Wagen des Achilleus: R. Rochette, Mon. inéd. XVIII, 1 (= Inghirami, l. c. 5; ders., Gal. omer. II, 208).

6. Antilochos tot zwischen Memnon und Achilleus: Gerhard, l. c. 220, 1.

7. Astyanax von Neoptolemos getötet: Gerhard, l. c. 214 (= Overbeck, l. c. XXV, 23).

8. Gefallener Krieger: München 615. (Gesicht vom Visier bedeckt, eine Erleichterung der Aufgabe, s. unten B. a, 7.)

Zu dieser hiermit nur angedeuteten Reihe darf erinnert werden, daß auch in den äginetischen Giebelgruppen die gefallenen und sterbenden Krieger dem Beschauer ihr Antlitz ganz oder nahezu ganz von vorn zeigen, während die noch aufrecht stehenden Kämpfer ganz im Profil erscheinen. (Anderen Sinn hat es jedoch, wenn [schon auf schwarzfigurigen „tyrrhenischen“ Amphoren] fallende Krieger den Kopf völlig herumwenden und auf diese Art „laxa cervice“ zu Boden kehren.)

b) Physisch Beladene oder sonst angestrengt Tätige.

1. Dionysos mit dem Weinkrug auf der Françoisvase: Mon. dell' Inst. IV. 54—58. (Während ihm unter der vollen mächtigen Amphora die Beine einknicken, wendet er mit groteskem Ausdruck, als ob er über die schwere Last seufzte, das Antlitz aus dem Bilde heraus, dem Beschauer zu.)

2. Satyr, unter der Last eines Weinschlauches fast zusammenbrechend: Élite céramogr.

3. Satyr, einen Pithos tragend: Mus. Greg. II, 84, 1 a.

4. Satyr, den Dionysos auf dem Rücken tragend: Mus. Greg. II, 10, 3 a.

Die Beliebtheit solcher Typen in der Komödie und im Satyrspiel parodiert Aristophones, ranae 1—20. Jenen Figuren scheint das „πιέζομαι!“ . . „ὡς θλίβομαι!“ usw. auf den Lippen zu schweben, und wahrscheinlich hängt auch die Gesichtswendung in diesen Vasenbildern mit der auf die Vorderansicht berechneten Wirkung der Theatermaske zusammen.

5. Tanzende Satyren, öfters, z. B. Mus. Greg. II, 54, 1 a; Élite céramogr. I, 49; 49 A.

6. Satyr, tanzend und zugleich die Flöte blasend: Gerhard, l. c. 142.

7. Kalliope, syrinxblasend: Françoisvase.

Wahrscheinlich galt auch die Veränderung der Gesichtszüge beim Spielen eines Blasinstrumentes für komisch, was durch die Wendung nach vorn ausgedrückt werden konnte.

8. Ringkämpfer: Mus. Greg. II, 22, 1 a.

c) Seelisch Beladene und innerlich Bewegte.

1. Phineus auf einer sehr altertümlichen Schale: Mon. dell' Inst. X, 8. (Zugleich als blinder Mann und geistiger Seher. Das Gesicht zeigt hier größere Ähnlichkeit mit einem Tierkopf als bei den halbtierischen Satyren und damit ein auffallendes Unvermögen, der künstlerischen Absicht zu genügen.)

2. Krieger, von seiner Familie scheidend (oder heimkehrend): Inghirami, Vas. fitt. 278.

B. Rotfigurige Vasen älteren Stils.

a) Tote, Sterbende und Gefahrbedrohte (Fliehende).

Auf dieser höheren Stufe werden nicht mehr mit Vorliebe die Köpfe von Toten oder Sterbenden in Vorderansicht dargestellt, sondern die von Menschen in Todesgefahr, in deren Mienen sich nicht der Todeskampf, sondern die Todesangst spiegeln soll, und wobei sich mitunter wieder ein humoristischer Zug einschleicht, wie bei A. b 1—4. In dieser Zeit schuf Kimon von Kleonä der Malerei die neuen Ausdrucksmittel des „varie formare voltus, respicientis, suspicientisve vel despicientis“ (Plin. N. H. XXXV, 56).

1. Astyanax, von Neoptolemos getötet: Mon. dell' Inst. XI, 14.

2. Astyanax, tot, mit Wunden bedeckt, auf dem Schoße des Priamos: Vivenziovase, Mus. Borb. XIV, 41—43 (= Heydemann, Iliupersis II, 1 und öfter).

3. Persischer Zeichenträger, Innenbild einer Schale des Duris: Wiener Vorlageblätter VII, 3. Der auf der Flucht gestürzte Soldat sieht mit einer Miene grotesken Entsetzens seinen Verfolger zum Todesstreich ausholen.

4. Gigant in ähnlicher Lage: Mon. dell' Inst. I, 27, 35 (= Gerhard, l. c. 51, 4). Der Gestürzte blickt angstvoll nach der ihn umringelnden Schlange, während Dionysos mit Lanze und Panther auf ihn eindringt; der wunderliche Helm des Riesen erhöht die komische Wirkung seines bärtigen Antlitzes.

5. Krieger, im Kampf gestürzt, Innenbild einer Schale des Duris: Archäol. Zeitg. 1883, Taf. 3.

6. Desgleichen, Außenbild einer Schale des k. k. Österr. Mus. f. Kunst u. Industr. Der von zwei Seiten angegriffene Hoplit ist ins Knie gesunken, sein Gesicht verrät Todes-

angst, zugleich die Anstrengung, womit er seine Lanze aus dem Schild des einen Gegners zu ziehen sucht. (Das Gegenbild zeigt Ähnliches, die Mittelfigur steht noch aufrecht, Gesicht im Profil; doch erkennt man den Ausdruck des Schmerzes, da ihm eine Lanze in den Leib gedrungen ist.)

7. Memnon, im Kampfe gefällt: Gerhard, Trinkschalen und Gefäße I, D. Er fällt rücklings gegen den Beschauer (eine besser gelungene ähnliche Figur: Dubois-Maisonneuve, Introd. XXIII, 1); aber der Kopf ist ihm völlig herumgedreht, so daß man das im Nacken sitzende Gesicht von vorne sehen würde, wenn es nicht vom Helmvisier bedeckt wäre, aus dem nur die Augen unheimlich hervorglotzen.

8. Troilos unter den Todesstreichen des Achilleus, Schalenbild des Euphronios: Gerhard, Auserles. Vasenb. 226 (= Overbeck, l. c. XV, 5).

9. Penthesileia in gleicher äußerster Bedrängnis: Mon. dell' Inst. IX, 9, 1.

10. Skiron, von Theseus getötet, Schalenbild des Duris: Gerhard, l. c. 234.

11. Philoktet, von der Schlange gebissen: Mon. dell' Inst. VI, 8.

12. Prokris, speergetroffen, sinkt sterbend in die Knie: Inghirami, Vas. fitt. III, 205 (= d'Hancarville II, 126; Millingen, Anc. uned. Mon. 14; Moses, Collect. Engf. 18).

13. Hektor, vor Achilleus fliehend: Gerhard, l. c. 203 (= Overbeck, l. c. XIX, 1).

14. Gespielin der Nausikaa, beim Erscheinen des Odysseus zur Flucht gewendet: Mon. dell' Inst. I, 6 (= Overbeck, l. c. XXXI, 2).

15. Ähnliche Figur (Peliastochter?): Tischbein, Hamiltonvasen I, 7 (= Millin, Gal. mythol. LXVI, 425).

16. Erschreckte Zeugin eines Mädchenraubes, Vase des Hermonax: Archäol. Ztg. 1878, Taf. 12.

Auch ohne solche Motivierung zeigt auf Vasen strengen Stils häufig eine von mehreren gleichbedeutenden Figuren das Antlitz von vorn; so auf der Gegenseite der oben genannten Vase des Hermonax oder beim Reigentanz junger Mädchen, z. B. Inghir., l. c. III, 254.

b) Physisch Beladene oder sonst angestrengt Tätige.

1. Schlauchtragender Satyr: Mon. dell' Inst. IV, 10. (Vgl. oben A. b, 1—3.)

2. Ajas, den Leichnam des Achilleus auf die Schulter ladend: ebenda II, 11. (Vgl. oben A. b, 4.)

3. Kentaur, im Kampf eine Hydria schwingend, zugleich von einem Faustschlag ins Gesicht getroffen: Heydemann, III. Winckelmann-Progr. Halle 1879. Taf. III, 1.

4. Kentaur, im Liebesangriff Iris umfassend: Journ. of Hell. Stud. 1880, Taf. III.

5. Palästrit, im Faustkampf niedergeworfen, Durisschale: Wiener Vorlegebl. VIII, 1.

6. Drei Palästriten: Archäol. Zeitg. 1878, Taf. 11. Die Enface-Wendung erscheint verschieden motiviert: der eine erhebt mit gestreckten Armen die Sprunggewichte (Halteren), der andere verfolgt beim Beginn des Ringens mit gespannter Aufmerksamkeit die Bewegungen seines Gegners, der dritte (nicht, wie l. c., S. 68 angenommen wird, ein zusehender Gymnasiarch) ruht nach der anstrengenden Übung auf einen Stab gelehnt, die Rechte in die Seite gestützt, in einer bei Ermüdeten oder siegreichen Kämpfern typischen Stellung.

7. Flötenspieler: Mon. dell' Inst. III, 12.

8. Zwei Satyrn, musizierend, mit grotesken Tanzbewegungen: Archäol.-epigr. Mitt. aus Österr. II, 123, 62. Der Flötenbläser ist mit dem ganzen Körper, der Kitharspieler nur mit dem Gesicht nach vorn gewendet. (Vgl. oben A. b, 5—7. Bakchische Erregung kommt von selbst einer großen physischen Anstrengung gleich, daher:)

9. Dionysos, Wiener Vasenbild: von Tischbein zum fünften Band der Hamiltonvasen gestochen, vgl. Archäol. Zeitg. 1854, S. 447 f.

10. Satyrn, auf zahlreichen Gefäßen, z. B. Gerhard, Auserles. Vasenb. 77; 153; 154, 2; Mon. dell' Inst. VI, 37; Ann. dell' Inst. 1862, Taf. C.; Noel des Vergers, L'Étrurie, Taf. X.

11. Silen, wirft sich neben einem flötenspielenden Satyr singend aufs Knie: Panofka, Mus. Blacas 13—15 (= Müller-Wieseler II, 49, 616).

12. Satyr, präsentiert dem Dionysos auf flacher Hand den vollen Kantharos: Archäol.-epigr. Mitt. aus Österr. II, 124, 64. Die Schwierigkeit des Kunststückes ist auch in der Neigung des Kopfes und der Spannung der Mienen deutlich ausgedrückt.

13. Jüngling, im Komos ein Mädchen führend: Ann. dell' Inst. 1879, Taf. U.

14. Eine Tänzerin φανοπε und deren Gefährtin νυμφε, die eine andere, fallende Tänzerin in den Armen auffängt: Furtwängler, Sammlung Saburoff 55.

c) Seelisch Beladene und innerlich Bewegte.

1. Sappho beim Saitenspiel des Alkaios: Millingen, Anc. uned. Mon. I, 33, 34 (= Dubois-Maisonneuve, Introd. 81; Welcker, Alte Denkm. II, 13, 21—22 und sehr oft). Das Antlitz der Dichterin kann ebensowohl ihre Empfindung beim Gesang des Rivalen ausdrücken als ihr Nachsinnen auf Erwiderung (Aristot. Rhet. I, 9).

2. Priamos beim Auszuge Hektors: Gerhard, l. c. 189 (= Overbeck, l. c. XVI, 16). Vorahnend erkennt der Vater, daß es dem Sohne bestimmt sei, nicht lebend zurückzukehren; er vermag die glänzende Heldengestalt nicht anzusehen, sein Auge (schwimmende liebte Sterne, die Pupille ist angegeben) ist mit schwermütigem Blick in die Zukunft gerichtet. (Brunn, Troische Miszellen, S. 76.)

Dieselbe Absicht des Malers scheint es zu verraten, wenn beim Auszug des Amphiaraos, Mon. dell' Inst. III, 54 (= Overbeck, l. c. IV, 1) dessen Vater zwar im Profil dasteht, aber dem Sohn den Rücken wendet. Dieser Zug wiederholt sich beim Abschied eines gerüsteten Jünglings: Mon. dell' Inst. I, 26, 3. (Vgl. auch Gerhard, l. c. 301, wo ein Bärtiger nach der anderen Seite sieht, während einem bekränzten Jüngling die Kanne zur Abschiedsspende gereicht wird.)

3. Thebaner, über das Rätsel der Sphinx nachsinnend: Minervini, Mon. di Barone, Taf. X (= Overbeck, l. c. I, 14). Er hat den Mantel über das halbe Gesicht gezogen (ähnlich Kore, Gerhard, l. c. 46), womit entweder tiefes Nachdenken oder Trauer über die Verheerungen des Ungeheuers angedeutet sein kann; sicherlich bot dieses Motiv Abhilfe gegen die Schwierigkeit der symmetrischen Ausführung beider Gesichtshälften.

4. Phädra, liebeskrank auf dem Ruhebette: Archäol. Ztg. 1883, Taf. 7, 1.

5. Eine Schlafende, Genrebild: Heydemann, Griech. Vasenb. IX, 5 a. Zwei Frauen sitzen bei der Arbeit, eine dritte hat sich aufs Bett gelegt; ihre geistige Abwesenheit ist durch die Enface-Wendung ausgedrückt.

C. Rotfigurige Vasen jüngeren Stils.

Hier wird die Enface-Wendung immer häufiger, fast gemein (natürlich nicht allgemein, sie bleibt doch stets Ausnahme), die drei im vorstehenden getrennten Reihen nähern sich einander, fließen aber doch nicht ganz zusammen und am stärksten ist, entsprechend der fortgesetzten Steigerung der Ausdrucksmittel für innere Bewegungen, die dritte Reihe vertreten.

a) Todesgefahr, Verlust der Freiheit und Flucht.

1. Beim Schrecken in Todesgefahr: Priamos; Helena (Heydem., Iliup. II, 2 a); Alkmene (Ann. dell' Inst. 1872, tav. d' agg. A.); Hippolyte (Dubois, P. d. v. 1, 10); Amozone (Gerh., l. c. 329 f., 1); Lykurgostochter (Mon. dell' Inst. V, 23); Argos (ibid. II, 59; Gerh., l. c. 116); Myrtilos (Mon. dell' Inst. X, 25); Aktäon (Ann. dell' Inst. III, tav. d' agg. D 3); Marsyas (Arch. Ztg. 1869, Taf. 18); Penthesileia (Arch.-epigr. Mitt. aus Österr. II, 128, 95).

2. Beim Verlust der Freiheit (Raub, Entführung): Thetis (Wiener Vorlegebl. II, 6, 2; Millingen, Vas. Cogh. II, 4); Oreithyia (Ann. dell' Inst. XV, tav. O = Müller-Wieseler II, 70, 878); Aigina (Tischbein, Hamilt. I, 26 = Müller-Wies. II, 3, 47); Kassandra (Arch. Ztg. 1848, Taf. 13, 4—5 = Overb., l. c. XXVII, 2 = Dubois, l. c. 15 = Laborde, Vas. Lamb. II, vign 7; Ann. dell' Inst. 1877, tav. N); Phöbe (Millingen, l. c. II, 2); Europa (ibid. II, 25 = Overb., Kunstmyth. 6, 11; ibid. 14 = Jahn, Europa 8; Overb., l. c. 18).

3. Bei fliehenden Gestalten und Zusehern von Schreckensszenen: Theano (Ann. dell' Inst. 1858, tav. M); Pythia (Bötticher, Omphalos des Zeus I, 1 = Jahn, Vasenb. I; Arch. Ztg. 1877, Taf. 4; Compte-rendu de St.-Pétersb. 1863, VI, 5); Gaia (Gerh., Trinksch. u. Gef. II, III = Mon. dell' Inst. IX, 6 = Overb., l. c. 5, 8); Helle (Bull. arch. Nap. N. S. VII, 3, 4 = Benndorf, Vorlegebl. B, 1880, II, 1); Helena (R. Rochette, Mon. inéd. 60 = Arch. Ztg. 1848, Taf. 14, 1 = Overb., Heroengall. XXVI, 17); Troer (Heydem., Iliup., l. c.); Perser (Arch.-epigr. Mitt. aus Österr. II, 124, 65); Chiron (Milling., l. c. II, 4); Sohn des Lykurgos (Mon. dell' Inst. V, 23); Satyr (Curtius, XII. Winckelm.-Progr., Berl. 1852); Eurystheus (Passeri 282); Orestes (Arch. Ztg. 1884, Taf. 13).

b) Große körperliche Anstrengung.

1. Satyr (Dubois, l. c. 17 = Élite céram. I, 47, vgl. Tischb., Hamilt. III, 9); Kentauren (ibid. I, 11; Inghir., V. f. 23; 72; Mus. Greg. II, 76, 1 a); Tänzer (Tischb., l. c. I, 48 = Müller-Wies. II, 45, 564; Tischb., l. c. III, 20; Passeri 105; 115 usw.); Atlas (ibid. 249); Ajas (Overb., l. c. XXVII, 2; Heydem., l. c.); Kastor (Dubois, l. c. 3); Peleus (Milling., A. u. m. I, 10 = Overb., l. c. VII, 8); Lykurgos (Milling., Div. 1 = Inghir., V. f. 55; Mon. dell' Inst. V. 23; Ann. 1874 R; Dubois, l. c. 26, 1); Achilleus; Meleager (Arch.-epigr. Mitt. aus Österr. II, 128 f., 95); Odysseus (ibid. 130, 96); Bellerophon (Ann. dell' Inst. 1874 D = Conze, Vorlegebl. VIII, 9, 2). Gesondert anzuführen ist:

2. Herakles, der beinahe in allen auf Vasen späteren Stils dargestellten Situationen, und zwar sowohl während als auch nach dem Aufgebot seiner Körperkraft sein von Mühen gefurchtes Antlitz dem Beschauer von vorne zeigt: im Amazonenkampf (Tischb., Hamilt. I, 12 = Milling., Gal. myth. XXII, 443 = Inghir., V. f. 14); mit dem Stier (Milling., Div. 11 = Inghir., l. c. 54; Jatta, Vasi Caputi 7); dem Eber (Passeri 282); dem Löwen (Laborde, Vas. Lamb. I, 93); dem Kerberos (Ann. dell' Inst. IX, t. J. = Arch. Ztg. 1843, Taf. 12, 1; Bull. arch. Nap. N. S. VIII, 6—8 = Arch. Ztg. 1867, Taf. 221; ibid. 1884, Taf. 18); mit Giganten (Bull. Arch. Nap. II, 6); Kentauren (Ingh., V. f. 79); nach Überwindung des Kyknos (Bull. Nap. N. S. I, 6 = Arch. Ztg. 1856, Taf. 88 = Conze, Philoktet in Troja, Taf.); beim Busiris (Milling., Div. 28 = Mus. Borb. XII, 38 = Creuzer, Symb. 20 = Guigniaut, Rél. de l'ant. fig. 53; 165 c); bei den Hesperiden (Abhandl. d. Berl. Akad. 1836, II und 1841, III, 1); beim Atlas (ibid. 1841, I); als Rasender (Mon. dell' Inst. VIII, 10); als καλλίνικος (Dubois, l. c. 35; Gerh., Ges. Abhandl. I, Taf. 22); beim Trunk (Gerh., Trinksch. und Gef. I, 8); bei der Apotheose (Milling., l. c. 36; Inghir., V. f. 225; 226); als deus ex machina (Heydem., Nacheurip. Antigone, Berl. 1871, Taf. I = Mon. dell' Inst. X, 26, 27).

3. Flötenspieler (Ingh., V. f. 330; 331; 332; Tischb., l. c. I, 46; III, 9; Dubois, l. c. 17; Arch. Ztg. 1855, Taf. 83).

c) Seelisch Beladene und innerlich Bewegte.

1. Seher und Opferpriester: Phineus (Mon. dell' Inst. III, 49); Teiresias (R. Rochette, Mon. inéd. 78 = Overb., l. c. II, 11, ebenso Apollon in der oberen Figurenreihe); Amphiaraos (Bull. arch. Nap. II, 5 = Overb., l. c. IV, 2 „βλέπων ἱερὸν καὶ χρησμῳδῶν", Philostr. imag. I, 4); Kalchas (Ingh., V. f. 251 = R. Rochette, l. c. 26 B = Overb., l. c. IX, 9, vgl. die pompej. Wandgemälde, Helbig 1304; 1305; Zahn III, 42 und II, 61, 2); Busiris (Milling., Div. 28 = Mus. Borb. XII, 38; denn der Gestus ist der eines Opfernden, nicht, wie Heydemann zu Neap. 2558 will, eines „entsetzt Abwehrenden"); Dike (Arch. Ztg. 1884, Taf. 19 a).

2. Sänger (Kitharöden) und Zuhörer derselben: Mon. dell' Inst. II, 49 (= Arch. Ztg. 1843, Taf. 11 = Creuzer, Zur Archäol. III, Taf. 10); VIII, 9; I, 57, 2; VIII, 43, 1; Tischb., Hamilt. III, 5 (= Müller-Wieseler II, 14, 149); Élite céram. III, 86; IV, 81; Inghir., V. f. 58; 170; 326; Compte-rendu 1862, pl. VI; Arch. Ztg. 1860, Taf. 139; 1884, Taf. 18; Ann. dell' Inst. 1879, tav. D; Arch. Ztg. 1843, Taf. 12, 1 (= Müller-Wies. I, 56, 275); Milling., Div. 30; Jatta, Vas. Caput. II; Benndorf, Griech. und siz. Vasenb. 40.

3. Liebende (liebeskranke oder Liebeswerbungen empfangende Frauen: Tischb., l. c. I, 3; 18; Mon. dell' Inst. III, 47; IV, 23; 24; X, 26 (?); Dubois, l. c. 7, 4; 21, 2; Inghir., V. f. 182; Passeri 35 (vgl. 13; 34; 38); Fröhner, Choix des vas. grecs, pl. VII, 1; Neapel S. A. 40; R. Rochette, l. c. 49 A = Overb., l. c. XII, 6 (Helena beim Eintritt des Paris; auf einem Vasenbild älteren Stils, Gerh., Ant. Bildw. 39 = Overb., l. c. XII, 9 wendet sie dabei ihr Antlitz im Profil ganz nach der anderen Seite, was ebenfalls den Ausdruck einer aufsteigenden zarten Empfindung bezweckt); Mon. dell' Inst. IV, 21 (Stheneboia). Wie in den Anfängen der Vasenmalerei die Wildheit des tierischen, so soll in den Zeiten der Überreife die volle Schönheit des weiblichen Antlitzes durch die Enface-Wendung ausgedrückt werden. Vgl. zur raschen Übersicht Élite céram. IV, Anf., und zwar Aphroditeköpfe 1; 2; A. auf dem Schwan 4; 5. Frauen im Bade 12; 19; 21. Toilette der A. 33 A; Küssende 42; 43; 68; ferner 63; 69; 77; 78; 83; 87.

4. Betrübte und Trauernde: Elektra (R. Rochette, l. c. 31 = Milling., Div. 16 = Inghir., V. f. 139 = Overb., l. c. XXVIII, 7; R. Roch., l. c. 34 = Overb., l. c. 5; Élite céram. IV, 87; Compte-rendu 1862, pl. VII; Inghir., V. f. 153; 154; Jatta, Vas. Caput. I); ähnliche außermythische Figuren (Mus. Greg. II, 24, 2 a; Milling., Div. 41; 57; d'Hancarville II, 100 [III, 5]); Achilleus (Mon. dell' Inst. IX, 32; 33; ibid. V, 11 = Overb., l. c. XX, 4; Passeri III, 276 = Winckelm., Mon. inéd. 131 = Milling., Gal. myth. 160, 585 = Inghir., Gal. om. II, 170 = Overb., l. c. XVII, 1; Inghir., V. f. 51); Oedipus und Antigone (Milling., Div. 23); Amphiaraos und Eurydike (Mon. inéd. de la sect. franç. de l'inst. 5 = Gerh., Archemoros, Taf. 1 = Overb., l. c. IV, 3); Antigone und Ismene (Mon. dell' Inst. X, 26, 27); Polymestor und Hekabe (ibid. II, 12 = Welcker, A. D., III, 23, 3 = Overb., l. c. XXVIII, 2); Orest und Iphigenie (Mon. dell' Inst. IV, 51 = Arch. Ztg. 1849, Taf. 12 = Overb., l. c. XXX, 7); Telephos und Agamemnon (Inghir., V. f. 368); Lykos und Amphion (Arch. Ztg. 1878, Taf. 7); Theseus und Peirithoos (ibid. 1844, Taf. 15 = Müller-Wies. II, 68, 862); Peirithoos (Arch. Ztg. 1884, Taf. 19 a); Marsyas (ibid. II, 14, 150 = Tischb., Hamilt. IV, 6); Odysseus (Mon. dell' Inst. IV, 10 = Welcker, A. D. III, 29 = Overb., l. c. XXXII, 12 = Arch. Ztg. 1844, Taf. 17, 2); Penelope (Mon. dell' Inst. VI, 8); ein Gefangener (Arch. Ztg. 1850, Taf. 18, 1); Io (ibid. 1870, Taf. 30, 1 = Overb., Kunstm. 7, 17); ein Trauerbote (Mon. dell' Inst. IX, 50, 51).

Wie schon aus den hier angeführten Beispielen hervorgeht, sind nicht alle Figuren, die mittels der Enface-Wendung aus dem Rahmen des Bildes herausblicken, dadurch in jene Beziehung zu dem Beschauer gesetzt, die eingangs dieser Betrachtung als dämonisch oder faszinierend (im höheren oder geringeren Maße) bezeichnet wurde. Sehr oft dient das Mittel nur der Abwechslung und zur Belebung des Bildes, nicht viel anders, als wenn (schon auf schwarzfigurigen Vasen) von mehreren Rossen eines Gespannes eines den Kopf in der Vorderansicht zeigt. Weit öfter jedoch bedeutet die Abwendung der Augen von der Sehachse der übrigen Figuren doch Einkehr in sich selbst, Blick in eine andere Welt als die unmittelbar dargestellte, und die Person setzt sich dadurch in tieferen Rapport zu dem Beschauer als die übrigen.

Man wird dadurch wieder auf einen Ort verwiesen, wo der Beschauer wie beim Fürstenhause oder beim Tempel in einen tektonischen Rahmen höherer Ordnung gleichsam selbst eintritt, nämlich auf das antike Theater.

Bei den meisten Gestalten, die wir aus dem Bereiche der rotfigurigen Vasen jüngeren Stils angeführt haben, ist der Zusammenhang mit der Tragödie unverkennbar, und es erscheint ganz natürlich, daß diese Figuren auch im Reflex der Vasenmalerei so gewendet auftreten, wie sie sich auf der Bühne in den Augenblicken gesteigerten Effektes dem Zuschauer zeigten. Dort erhebt sich die tragische Gestalt zum vollsten Pathos im Monolog, worin sie die Schicksalsmächte anruft und auf das Verhängnis ihres Leidens schmerzliche Blicke wirft. Man kann sagen, daß die physiognomischen Ausdrucksmittel der Vasenmaler fast ebenso beschränkt waren wie die der Mimik im Drama, deren starre Masken nur durch Veränderung der Ansicht einer gesteigerten Wirkung fähig sind. (Profilansicht als erste, Vorderansicht als zweite Vergleichungsstufe.) Wir haben gesehen, wie die Enface-Wendung in der Vasenmalerei fast immer ein irgendwie geartetes Leiden — Pathos — ausdrückt, und es hängt nicht nur mit der äußeren Entwicklung der zeichnenden Künste, sondern auch mit der inneren des griechischen Geistes zusammen, daß dieser typische Ausdruck anfangs ziemlich selten ist, um später immer häufiger und schließlich ganz gemein zu werden.

Ein Exkurs wie dieser bezieht sich nun freilich nicht mehr auf Werke der urgeschichtlichen bildenden Kunst; allein er trägt zur Beleuchtung der letzteren wesentlich bei, indem er die mit den jüngeren prähistorischen Stufen Europas gleichzeitige Entwicklung Griechenlands wenigstens in einer Richtung (der der Gefäßverzierung) verfolgt, deren Anfänge oben ausführlich dargestellt worden sind. Die Beschäftigung mit der Urgeschichte der bildenden Kunst erscheint auch nur dann im vollen Maße berechtigt, wenn man den Blick unausgesetzt auf die Anfänge und den Fortgang der historischen Kunst gerichtet hält, wenn man sich dadurch stets vor Augen hält, was die prähistorische Kunst war und was sie nicht war, und welchen rasch aufsteigenden Weg nach der Überwindung jener Vorstufen die Kunst in Europa zunächst eingeschlagen hat.

Zu jenen Vorstufen gehörte auch die kretisch-mykenische Kunst, und damit kehren wir zu der Bemerkung A. Riegls zurück, von der wir oben ausgegangen sind. Riegl hat nämlich doch insoweit Recht, als sich seine Bemerkung über das Anblicken des Beschauers durch die Figuren eines Bildes nicht auf die archaische und die klassisch-griechische, sondern auf die kretisch-mykenische Kunst bezieht. Wenn diese, wie er sagt, „niemals die klassische Kunst aus sich selbst heraus hätte gebären können", so lag dies vor allem daran, daß ihr die Verkörperung sittlicher Ideen durch die menschliche Figur fehlte. Dazu gebrach ihr die „unumgängliche Vorbedingung der nahsichtigen Aufnahme, und zwar nicht so sehr der Landschaft und der Tiere, sondern einzig des Menschen und seines Antlitzes". Die altorientalische Kunst besaß dieses Mittel, hatte aber alles Geistige von ihren Figuren streng ausgeschlossen. Indem nun die echtgriechische Kunst von der altorientalischen dieses Ausdrucksmittel übernahm und aus eigener Kraft hinzufügte, was ihm fehlte, erreichte sie es, „die leibliche und geistige Schönheit und in weiterer Folge auch die geistige Bewegung im Menschen

zur vollendeten Wiedergabe zu bringen". Allein, ehe sie zu den Anfängen dieser Entwicklung gelangte, mußte sie in den Stilarten des griechischen Mittelalters, hauptsächlich im Dipylonstil, eine Schule durchmachen, die nach zwei Seiten hin — ins Altprähistorische und ins Altorientalische — als Rückfall erscheint, zugleich aber eine notwendige Durchgangsstufe zur klassischen Kunst gebildet hat. Erst dann konnte jener Aufstieg beginnen, den wir oben an den bescheidenen Beispielen des Herausblickens der menschlichen Figuren aus dem Rahmen der Vasenbilder, in einem Reflex der hohen Kunst, zu verfolgen versucht haben.

„Geistige Bewegung im Menschen zur Wiedergabe zu bringen!" Wenn man jenen glauben dürfte, die die paläolithische Kunst so hoch einschätzen und so tief nach unsichtbaren Vorzügen durchwühlen, wie es heute vielfach geschieht, so hätte man sich dieses der griechischen Kunst vorbehaltene Ziel schon in der ältesten Phase der glyptischen Periode des Diluviums gesteckt und die Aufgabe mit Erfolg gelöst. Es scheint wohl nötig, darüber einige Klarheit zu gewinnen, wozu der nächste kurze Exkurs dienen soll.

III. Die weiblichen Relieffiguren von Laussel (S. 166 f.) und der Sinn dieser Bildwerke.

Eine weitere Flachrelieffigur desselben Fundortes gelangte in das Berliner Museum für Völkerkunde: nackte fettleibige Frau von vorn, den linken Arm gekrümmt weggestreckt, in der erhobenen Rechten ein Steinbockhorn haltend. C. Schuchhardt, in einem Vortrag über die Skulpturen der älteren Steinzeit und ihre Beziehungen zum Griechentum,[5]) deutet die weiblichen Relieffiguren von Laussel sowie die oben S. 121, Fig. 1 und S. 163 und 165 abgebildeten weiblichen Rundfiguren von Willendorf, Mentone und Brassempouy als Bilder von Adorantinnen, die in einer Kulthandlung dargestellt sind. Es handle sich, meint er, nicht um eine Darstellung des Weibes an sich, etwa gar in Steigerung seiner geschlechtlichen Eigentümlichkeiten, wie bisher zumeist angenommen wurde, sondern um betende und opfernde Frauen, die vielleicht schon solche verehrte Ahnenbilder waren, wie sie in den Religionen der späteren Mittelmeervölker auftreten.

Demgegenüber ist zu bemerken, daß unter den zahlreichen Darstellungen nackter Frauen aus der Aurignacperiode nur zwei mit Trinkhörnern, die

[5]) Archäol. Anz. 1914, 4, Sp. 507—514. Der Autor verfolgt, wie schon früher in der Abhandlung „Westeuropa als alter Kulturkreis" (Sitzber. Akad. d. Wiss. Berlin 1913, 734), die nach seiner Meinung zwischen der paläolithischen Kunst und Kultur Westeuropas und den jüngeren Kulturen der östlichen Mittelmeerländer bestehenden Zusammenhänge. Er stützt sich dabei auf Übereinstimmungen so einfacher Dinge wie spitznackige Steinbeile, breite Dolchklingen, Rundhütten, Hockerbestattung, Steingrabbauten, Höhenbefestigung u. dgl., die er sämtlich aus einem und demselben Ursprungsgebiet — Westeuropa, wo sie aus sehr alter Zeit nachgewiesen sind — herleitet und im Gegensatz zu anderen Formen, die indogermanisch sein sollen, als Kennzeichen einer vorindogermanischen Bevölkerung ansieht.

keineswegs sicher für Opfergefäße genommen werden können, ausgestattet sind. Was aber die „demütige Haltung" oder gar den „Ausdruck des Schamgefühls", den R. Meringer (Wörter und Sachen, 1913) in diesen Figuren wahrzunehmen glaubte, betrifft, so läßt sich dagegen mit dem einfachen Hinweis auf die zitierten Bildwerke schlagend antworten. Das ist pure Einbildung. Das vorhängende Haupt der Willendorfer Figur und einer Specksteinfigur von Mentone (oben S. 163, Fig. 1 b) ist sowohl im Material dieser Bildwerke, als wahrscheinlich auch in der treuen Nachbildung der trägen, schwerfälligen Originalgestalten begründet. Das Weib von Laugerie basse (Vibrayes „Vénus impudique") hängt sogar mit dem ganzen Oberkörper vor (vgl. oben S. 119, Fig. 5 b) und hat vor lauter „Demut" und „Schamhaftigkeit" weder Kopf noch Arme. Die berühmte „Frau mit dem Rentier" aus Laugerie basse steht ebenso artig vorgebeugt,[6]) und an ihr hätte Schuchhardt, wenn sie sonst als Darstellung einer „verklärten Ahnenfigur" glaubhaft zu machen wäre, den halb erhobenen und gekrümmten Arm wiederfinden können, in dem er einen Gestus der Anbetung sieht. Diese Armhaltung zeigen nun wieder bloß eine oder zwei Figuren von Laussel (eine derselben nur, weil sie das Trinkhorn hebt) und von einer Verhüllung des Gesichtes, wie bei den kretischen Bronzefigürchen, die Schuchhardt unter anderem anführt (vgl. oben S. 389, Fig. 1 und 3), kann auf keine Weise die Rede sein.

Aus den von Schuchhardt angestellten Vergleichungen ergibt sich also kein Grund, die altsteinzeitlichen Frauenfiguren in Relief und runder Plastik als Arbeiten religiösen Charakters aufzufassen. Anders verhält es sich natürlich mit den Stein- und Tonfiguren aus Grab- und Kultstätten Maltas (oben S. 209—212). Wir haben selbst darauf hingewiesen, welche frappante Ähnlichkeit, besonders in der Rückansicht, zwischen der Alabasterfigur S. 209, Fig. 3 und der Willendorfer Kalksteinfigur S. 121, Fig. 1 besteht. Aber es wurde auch nachdrücklich betont (oben S. 22 und öfter), daß die gleichen Formen nicht nur in der bildenden Kunst, sondern auch auf anderen Gebieten der Kultur, keineswegs überall und zu allen Zeiten denselben Sinn haben, sondern im Wechsel der Zeiten und der Örtlichkeiten von sehr verschiedener Bedeutung sein können, ja sein mußten.[7]) Das

[6]) Vgl. auch die neolithische Tonfigur aus Kodja Dermen bei Schumla, Bulgarien, PrZ. IV, 1912, S. 107, Fig. 13 b. Diese Körperhaltung findet sich übrigens bei den allermeisten, auch männlichen und karikaturenhaften Darstellungen der Menschenfigur in der paläolithischen Kunst (s. oben S. 149, Fig. 1).

[7]) Für Idole erklärte alle fettleibigen Frauenfiguren der prähistorischen Kunst ohne Unterschied des Alters A. Mosso („Idoli femminili e figure di animali dell' età neolitica", Mem. Acc. R. Scienze, Turin IX, 1906—1907, S. 375), indem er sich zugleich dagegen aussprach, daß sie als Darstellungen einer steatopygen Rasse anzusehen seien. Vgl. dagegen R. Paribeni, La steatopigia in figurine preistoriche e storiche (Bpl. XXXIV, 1908, S. 69—75), welcher der letzteren Ansicht zuneigt und als Stütze derselben eine in Adulis, Erythräa, gefundene Steinfigur mitteilt (l. c., Fig. 3, 3 a), die den prähistorischen Frauengestalten sehr ähnlich ist, aber aus dem 6. Jahrhundert n. Chr. stammt. Gegen die Bezeichnung der Fettleibigkeit der prähistorischen Frauenfiguren als „Steatopygie" erklärt sich aus triftigen morphologischen Gründen F. Regnault, Bull. Mém. Soc. d'Anthr. Paris 1912, S. 35 ff.

Aurignacien, aus dem die meisten paläolithischen Frauenfiguren stammen, ist übrigens die früheste Stufe der glyptischen Periode, und welcher Zeitverlauf immer zwischen dieser Stufe und der entwickelten jüngeren Steinzeit angenommen werden darf (Schuchhardt ist geneigt, ihn sich möglichst kurz zu denken), so war er jedoch jedenfalls lange genug, um, selbst bei einer gleichbleibenden Richtung des primitiven Geschmacks auf unförmlich üppige Frauengestalten, jedem möglichen Wandel in der Bedeutung solcher Figuren Raum zu geben. Das Fehlen derselben in den mittleren und jüngeren glyptischen Stufen des Eiszeitalters vergrößert also in diesem Punkte noch den zwischen älterer und jüngerer Steinzeit bestehenden Hiatus. Auch für die Hockerbestattung muß sich Schuchhardt hauptsächlich auf die älteren paläolithischen Zeiträume berufen; denn in den jüngeren wurden die Toten auch schon in ausgestreckter Lage beerdigt (wären daher etwa gar schon als Indogermanen zu betrachten), wie z. B. die Bestatteten aus den oberen Schichten der Höhlen bei Mentone.

Außer der Hockerbestattung zählt Schuchhardt auch den runden Hüttenbau zu jenen charakteristischen Merkmalen eines alten west- (und süd-) europäischen Kulturkreises, die in das Paläolithikum zurückreichen. Man wird den sogenannten „dachförmigen Zeichen“ von Combarelles, Font-de-Gaume usw. (s. oben S. 135, Fig. 2) als Zeugnissen für die Entwicklungsgeschichte der Baukunst keine sehr große Bedeutung beilegen, da es ja doch nicht einmal sicher ist, daß diese Zeichen wirklich Zelte oder Hütten darstellen. Nach Schuchhardts Meinung sollen sie allerdings durch ihre Mittelstütze deutlich zeigen, „daß wir es hier im Paläolithikum schon mit Rundbauten zu tun haben; denn der Giebel eines Rechteckhauses braucht keine Mittelstütze; das Wesen des Giebels besteht gerade darin, daß er durch das Gegeneinanderstreben der Sparren sich selber trägt“. Dies gilt aber nur von Viereckshäusern mit festen Seitenwänden, auf denen die Dachbalken ruhen, nicht von Unterkünften so leichter und flüchtiger Beschaffenheit, wie sie vermutungsweise als Urbilder der „dachförmigen Zeichen“ gedacht werden können. H. Breuil hat (Font-de-Gaume, S. 236—245, Fig. 227—238) eine Anzahl vergleichbarer Bauten aus dem Kulturkreis des heutigen Wildstammes zusammengestellt und man wird finden, daß diese regelmäßig auf einem viereckigen Grundriß und mit einer oder mehreren Mittelstützen, die den Firstbalken tragen, errichtet sind. Keines dieser Beispiele zeigt eine Rundhütte. Es scheint also durchaus nicht nötig anzunehmen, daß die sogenannten „dachförmigen Zeichen“, wenn sie überhaupt Hütten bedeuten sollen, runde Hütten darstellen. Von wirklichen Rundhütten (nicht Zelten) könnte man übrigens dasselbe sagen, was Schuchhardt vom Giebeldach sagt, daß sie nämlich keine Mittelstütze brauchen (und nach unzähligen Beobachtungen beim Ausgraben solcher Hütten auch keine haben), weil die Dachsparren durch ihr Gegeneinanderstreben sich selber tragen. Nur beiläufig sei erwähnt, daß sich dieselbe Füllung des Giebeldreieckes wie bei zahlreichen dachförmigen Zeichen, nämlich mit einer Mittelstütze und von diesen beiderseits ausgehenden Spreizen, sich in einem römischen Bleigußrelief aus Wien,

III. Bezirk, findet, das eine gewiß viereckig gedachte Ädikula der Matres, vermutlich einen Holzbau, darstellt. (Vgl. Jahrb. f. Altertumskunde III, Wien 1910, Sp. 75 a, Fig. 38 A und zu dieser Gattung ausgeschnittener Votivreliefs überhaupt W. Kubitschek, Jahrb. d. Zentr.-Komm. N. F. II, 1904, I, Sp. 171—180.)

Um schließlich noch einmal auf die Frauenfiguren von Laussel zurückzukommen, so hat Schuchhardt selbst — und mit Recht — bemerkt:[8]) „Der laienhaften Neigung, alles Erstaunliche in der Vorgeschichte mit Opfer und Anbetung in Verbindung zu bringen, kann man nicht genug mißtrauen." Gegen seine eigene auf Opfer und Anbetung abzielende Deutung der Frauenfiguren aus den älteren Zeiten der quartären glyptischen Periode wird man sich des gleichen Mißtrauens nicht erwehren können.[9])

IV. Die Spiral- und Mäanderdekoration (S. 284 ff.).

Der kunstgeschichtlichen Bedeutung des Mäanders widmete Franz Wickhoff in einem Aufsatz „Über die historische Einheitlichkeit der gesamten Kunstentwicklung" (Festgaben für Büdinger, Innsbruck 1898) folgende Sätze, deren einzelne, auf einem älteren Stande der Kenntnisse und Anschauungen beruhende Irrtümer sich leicht berichtigen lassen, deren Richtigkeit in einem wesentlichen Punkte jedoch bestehen bleibt und anerkannt werden muß.

„Der Mäander tritt zuerst auf den griechischen Gefäßen mit geometrischer Dekoration auf, deren Verzierungsart wir nach einem der vornehmsten Fundorte den Dipylonstil nennen. Nach dem Zurücktreten der mykenischen Kultur, die aus dem zusammenhängenden Spiralbande der ägyptischen Kunst die Ranke entwickelt hatte, brach in Griechenland wieder die geometrische Verzierung hervor.... Im Dipylonstil wirkt die große, von Ägypten ausgegangene Kunst nach und ordnet, fußend auf der Erinnerung an das Spiralband und die Ranke, die einfachen geometrischen Gebilde zu einem regelmäßigen ununterbrochenen Bande. Dieses Band ist der Mäander, der große Zeuge für Ordnung und Maß in der Kunst der Griechen, der überall, wo er nur auftritt, in Italien, in Pannonien oder in den Alpen, die

[8]) Der Goldfund vom Messingwerk bei Eberswalde, Berlin 1914, S. 12.

[9]) Auch in einem Vortrag über „Skulpturen aus der älteren Steinzeit" in der Berliner Anthropol. Gesellsch. (ZfE. 1914, S. 772) gelangte Schuchhardt zu dem Ergebnis, daß die Frauenfiguren von Laussel, Mentone und Willendorf „schon beten und opfern", und fand damit die Zustimmung des Geologen Fr. Wiegers, der jedoch andererseits Bedenken trug, die älteren glyptischen Zeiten so nahe an die historischen heranzurücken. Schuchhardt ließ sich aber den Zusammenhang mit diesen letzteren nicht nehmen und fand noch, „daß sich die Diluvialkunst gerade in denjenigen Gebieten, wo sie selbst geblüht hatte, fortgesetzt habe, nämlich einerseits im Mittelmeere (Malta, Ägypten), andererseits an der Donau entlang". Gegenüber dieser deduktiv historisierenden Verknüpfung ist zu bemerken, daß die diluviale Kunst gerade in diesen Gebieten nicht geblüht oder (was die Donauländer betrifft) nur geringe Spuren hinterlassen hat. Ihre fruchtbarste Region ist eine peripherisch-atlantische, die südlich und östlich um den Golf von Biscaya herumliegt.

Verbreitung griechischer Formen beweist, sowie ihre zwingende Vorbildlichkeit. Der Mäander ist ein eigentümliches Produkt historischer und ethnischer Umstände, des Einbruches hochentwickelter Kultur in die Herrschersitze eines für die Kunst vorbestimmten Volkes, das nach der Vertreibung dieser Herrscher den Mäander als das Residuum der fremdartigen Kunst für sein Schaffen in alle folgenden Zeiten hinein gleichsam als Meisterzeichen beibehält. Es kann davon keine Rede sein, daß eine unter so eigenartigen Umständen erwachsene Kunstform sich anderswo ebenso hätte bilden können, und die Entstehung des Mäanders selbst verbürgt es, daß er, wo er auftritt, griechisches Lehngut ist, in China ebensogut wie in Italien und in den Alpen."

Heute weiß man, daß der Mäander — allerdings nur in seiner ursprünglichen schrägen Form — viel älter ist als die griechischen Gefäße des Dipylonstils, daß die kretisch-mykenische Kunst die Ranke nicht aus dem ägyptischen Spiralband entwickelte (wie A. Riegl, Stilfragen, S. 111 ff. angenommen hatte), weil ihr dieses Zierband im eigenen Kulturkreis aus älterer Zeit überliefert wurde, und daß der Mäander daher nicht in Anlehnung an ein von Ägypten ausgegangenes Bandmuster entstanden ist. (Montelius, PrZ. II, 1910, S. 69 f. hält allerdings noch immer daran fest, daß sowohl die Spirale, als auch der Mäander aus Ägypten nach Griechenland gekommen sei.) Aber nach diesen Einschränkungen bleibt das Wesentliche an Wickhoffs Betrachtung richtig. Dies beweisen der Verfall und die Zersetzung, welche das Spiralband und den Mäander überall betroffen haben, nur nicht in der griechischen Welt. Man konnte diese Zierbänder zwar auch sonst schaffen, aber man konnte sie nicht festhalten. Warum? Wahrscheinlich doch, weil man nirgends sonst ein so reiches System bildkünstlerischer Formen entwickelte, in dem diese Muster die ihnen zukommende tektonisch untergeordnete Stelle von Säumen und Einfassungen einnehmen und dauernd behalten konnten. In den anderen europäischen Kunstgebieten waren sie das Um und Auf aller Zierkunst, und dadurch unterscheidet sich die Art ihres Auftretens in der neolithischen Keramik, in der nordischen Bronzedekoration und in der ersten Eisenzeit Italiens aufs gründlichste von ihrer Anwendung in der griechischen Kunst. Überall sonst hat man sie verbildet, verunstaltet oder barockisiert, teils aus Unfähigkeit zur Erfassung ihres ästhetischen Charakters, teils weil man mehr an ihnen haben wollte, als sie ihrer Natur nach sein konnten. Ganz zu geschweigen vor dem dunklen Rätsel schräger Mäanderoide in der älteren Steinzeit Osteuropas (oben S. 135, Fig. 1), enthält die neolithische Überlieferung viel mehr Zeugnisse der Zersetzung und ungeschickten Ausführung als Beispiele der reinen Darstellung des Mäanders. Die Erhaltung dieses Musters scheint noch größere Schwierigkeit gehabt zu haben als die des Spiralbandes, das zwar auch auf die verschiedenste Art entstellt und umgebildet wurde, aber doch viel häufiger, in der jüngeren Steinzeit und in der nordischen Bronzezeit, korrekte, streng festgehaltene Formen zeigt. Der entscheidende Schritt der griechischen Kunst in der Ausbildung des Mäanders bestand in der aus-

schließlichen Horizontalstellung dieses Bandmusters. Denn der schräge Mäander, dessen sich die älteren Zeiten und die anderen Länder bedienten (auch die neolithische Keramik von Knossos kennt nur schräge Mäandroide, s. oben S. 301, Fig. 3), ist noch immer ein halbes Spiralband, d. h. ein Zwitterding, das leicht in den Formenkreis ureinfacher, roher Zickzackmotive zurückfiel. Deshalb ist der allgemein angewendete Ausdruck „Spiral-Maänderdekoration“, wenigstens hinsichtlich des Mäanders, nicht ganz richtig; denn diese Stilgruppe enthält nur die ersten und wenig erfolgreichen Versuche, aus dem Spiralband ein ähnlich verlaufendes, geradliniges Zierband zu gewinnen. Wenn also auf Metallgefäßen der jüngeren Bronzezeit des Nordens, auf Tongefäßen der ersten Eisenzeit Italiens und der Alpenländer sowie endlich auf den Mäanderurnen der Barbarenländer in der römischen Kaiserzeit horizontale Mäandroide oder echte Mäander vorkommen, so wird sich an deren Ursprung aus dem ägäisch-griechischen Kulturkreise nicht zweifeln lassen. Das spezifisch „griechische“ („à la grec“) Bandmuster ist sonach der ethnisch differenzierte Ausdruck einer Entwicklung, an deren älteren Stufen auch andere Völker und Länder teilgenommen haben, deren klassische Fassung und Feststellung aber dem Griechenvolke zu verdanken ist.

V. Ukrainische, thessalische und unteritalische bemalte Keramik der jüngeren Steinzeit (S. 304 und 314).

Das Tafelwerk „La colonie industrielle de Koszyłowce“, Lemberg 1914, kenne ich nur aus dem Textbericht Karl Hadaczeks, Osada przemysłowa w Koszyłowcach z epoki eneolitu (Archivum naukowe, A. VII, 2, Lemberg 1914) mit 10 Tafeln, auf denen einige charakteristische Tonbildwerke dieser ukrainischen Station wiedergegeben sind, darunter ein flacher, viereckiger Rindsschädel, der an vier den Augen und Nüstern entsprechenden Stellen zum Anheften des Stückes durchbohrt ist (IV, 6), eine Vogelfigur (VII, 20), eine hohle vierfüßige Tierfigur (VII, 21), eine nackte weibliche Sitzfigur (IX, 28), der Oberteil einer ebensolchen Figur (X, 29), ein stehendes nacktes männliches Idol (X, 30), ferner eine Anzahl gewöhnlicher Frauenfiguren, stehend, mit Armstümpfen, Geschlechtsdreieck und geschlossenen langen Beinen. Die Gesichtsränder (Ohren?), Armstümpfe und Hüften sind fast regelmäßig durchlöchert; bei einem Köpfchen (X, 31) gehen Bohrlöcher auch quer durch den Scheitel. Die bemalten Tongefäße zeigen keine Besonderheiten gegenüber anderen Fundorten dieser Gruppe; ebenso wenig die typischen binokelförmigen Tongebilde, die natürlich keine Trommeln gewesen sein können, wie Kossinna, Mannus I, 237 und Wilke, Mannus-Bibliothek Nr. 10, S. 235 annehmen (es ist unmöglich, sie mit einem Trommelfell zu überspannen), sondern irgendeinem unbekannten kultlichen Zweck gedient haben dürften.

In Nordgriechenland und den nördlich angrenzenden Ländern unterscheiden Wace und Thompson (Prehist. Thessaly, 258) zwei Gebiete bemalter Keramik, das der Moldau (das ukrainische) und das thessalische.

Zwischen beiden erstreckt sich ein Gebiet anderer Kulturen über Serbien ostwärts, im Zusammenhang mit Hissarlik-Troja, charakterisiert durch eingeritzte Tongefäßornamente, mitteleuropäische Waffenformen und wahrscheinlich auch durch eine frühere Bekanntschaft mit dem Metall. (Zu welcher von diesen Gruppen Mazedonien gehört, ist noch ungewiß.) Die beiden Gruppen mit bemalter Keramik bildeten in einer älteren Zeit vielleicht ein gemeinsames, zusammenhängendes Gebiet, das später durch das Vordringen einer neuen Kultur vom rechten Donauufer gegen Kleinasien hin gesprengt wurde. Dies könnte auch den Verfall erklären, der in den jüngeren Perioden Thessaliens und der Moldau (2. Stufe von Cucuteni) eingetreten ist. Die ältesten Metallfunde Trojas weisen nach dem Osten hin, die jüngeren nach Mitteleuropa. Es scheint zwei getrennte Gebiete früher Benützung der Bronze gegeben zu haben, ein südliches rings um Kreta und ein nördliches, aus dem das Metall über Serbien nach Kleinasien gelangte. Zwischen diesen beiden Gebieten, in Thessalien, wäre die neolithische und subneolithische Kultur von längerer Dauer gewesen als im Süden und im Norden. Weder eine südnördliche, noch eine nordsüdliche Kulturbewegung brachte Gleichartigkeit im ganzen balkanisch-danubischen Gebiet hervor, sondern parallele Entwicklungen erzeugten mehr oder weniger untereinander ähnliche Formen.

In irgendeinem Zusammenhang mit der Vasenmalerei der jüngeren Steinzeit Nordgriechenlands steht die bemalte neolithische Keramik Apuliens, die sich von allen Arten gleichzeitiger Tonware Italiens vollkommen unterscheidet und wahrscheinlich auf Einflüssen von der adriatischen Gegenküste beruht. (Vgl. darüber A. Mosso, Mon. ant. XX, 1910, 317 ff.; M. Mayer, La Stazione preist. di Molfetta, Bari 1904; Peet, Brit. School Athens XIII, 416 ff.; ders., Stone and Bronze Ages in Italy 85 und öfter.) Die Ähnlichkeit der Muster jener Keramik mit denen der bemalten Vasen von Leukas und Thessalien ist mehr eine allgemeine als eine besonders genaue. Wace und Thompson (Prehist. Thessaly 230) betrachten sie daher als eines der Glieder der großen nordbalkanisch-danubischen Familie und erwarten Aufschluß über die Art des Zusammenhanges von der besseren Erschließung des Epirus und Albaniens. Einzelne Stücke aus der Nekropole von Molfetta, z. B. Mosso, l. c. Taf. IV, Fig. 2, gleichen jedoch so sehr den keramischen Produkten der ukrainischen oder Tripolje-Kultur, daß sie ebenso gut und ohne irgendwie aufzufallen in Bessarabien oder Ostgalizien gefunden sein könnten, und jenes sind gerade die reichlicher verzierten unteritalischen Gefäße dieser Art. Auch die Malfarbe sowie die Farbe und sonstige Beschaffenheit der Tonpaste scheint ganz die gleiche zu sein.

VI. Schnurkeramik und Glockenbecher in Ungarn (S. 318 und 336).

Wenn es oben heißt (S. 318), daß nach den bisherigen Erhebungen das südöstliche Mitteleuropa von der Verbreitung der Schnurkeramik aus-

geschlossen ist, so kann ich davon auch nach den wiederholten Versuchen M. Roskas, das Vorkommen jener neolithischen Stilgattung für Siebenbürgen nachzuweisen, nicht abgehen. Wie schon S. 254 bemerkt ist, war die Meinung Virchows vom Vorkommen derselben in Südungarn (Kölesd, Komitat Tolna) unrichtig, und auch in der ersten Auflage dieses Buches (S. 263) wurde, wie gegen Roskas Zitat aus demselben erinnert sei, nur das nördliche, nicht aber das südliche Ungarn zum Verbreitungsgebiete der Schnurkeramik gezählt. Roska veröffentlichte in den Arbeiten der numismatisch-archäologischen Abteilung des siebenbürgischen Nationalmuseums zu Koloszvár-Klausenburg (Dolgozatok az Erdélyi nemzeti Múseum etc. 1914, Nr. 2 und 1915, Nr. 1) zwei Mitteilungen über Reste der Schnurkeramik in Ungarn. Ein Becher von Buj, Komitat Szabolcs in Nordost-Ungarn, gehört sicher dieser Gattung an, keineswegs sicher dagegen die beiden Fragmente aus Erösd, Komitat Háromszek im äußersten Südosten des Landes. Die zweite Mitteilung bringt fassettierte Steinbeile und verzierte Topfscherben aus den Museen von Budapest und Koloszvár, und abermals erscheint die Zugehörigkeit der aus Siebenbürgen stammenden Stücke zur schnurkeramischen Gruppe mindestens sehr zweifelhaft. Dennoch glaubt Roska, daß die Typen der Schnurkeramik auf zwei Wegen nach Ungarn gekommen seien: aus dem Nordwesten, wie man bisher allgemein annahm, und (auf einem Umweg um die Karpathen herum) aus dem Osten und dem Südosten. Das letztere bedürfte stärkerer Stützen als die, welche Roska dafür beibringt.

In demselben Museumsorgan 1914, Nr. 2 publiziert Roska zwei gehenkelte Glockenbecher aus Domsöd, 50 km südlich von Budapest am linken Ufer des Soroksárer Donauarmes, der mit dem Hauptarm des Stromes die Csepelinsel einschließt. Von Tököl auf dieser Insel war die Glockenbechergruppe schon früher vertreten, und auch ein paar Stücke im Museum von Székesfehérvar-Stuhlweißenburg (Múzeumi és Könyvtári Értesitö, Budapest, VI, 1912, S. 15, Fig. 3 und 4) dürften von der Csepelinsel oder aus deren Nähe stammen, so daß diese Gegend noch immer das südöstliche Ende der Verbreitung des Glockenbechertypus bildet. Wenn nun Roska anläßlich dieser Mitteilung gleichwohl daran erinnert, daß hier der Weg vom Mittelmeer, beziehungsweise der Adria, an der mittleren Donau aufwärts durch Ungarn nach Mähren und Böhmen gezogen sei, so scheint es, ohne künftigen Entdeckungen vorgreifen zu wollen, richtiger, in den ungarischen Funden der Glockenbechergruppe, wie in denen der Schnurkeramik, nur südöstliche Ausläufer zu sehen und beide Gattungen für Ungarn nicht aus dem Süden oder Südosten, sondern vom Nordwesten herzuleiten.

B. Verzeichnis der Abbildungen

mit Quellenangaben, Erläuterungen und Zusätzen.

S. 10. Figurale Werke geometrischen Stils aus Griechenland, Zypern und Italien (Text S. 9).

Fig. 1. Bruchstück eines bemalten Tongefäßes aus Tiryns, nach Schliemann, Tiryns, Taf. XIV.

Nach H. Brunn, Griech. Kunstgesch. I, 57 f. mit ähnlichen Stücken ein Zeugnis der Auflösung des mykenischen durch den geometrischen Stil, charakterisiert durch die abgerundeten, verweichlichten Formen statt der streng mathematischen (wie z. B. in Fig. 3) und durch die sinnlose ornamentale Füllung der Flächen und Umrisse mit Linien und Punkten. Man bemerke noch die Ähnlichkeit der Augenstellung bei dem Pferde dieses Vasenbildes und bei den ebenfalls gemusterten Stieren des transkaukasischen Gürtelbleches, oben S. 429, Fig. 5. Hier wie dort sind beide Augen als punktumrahmte Kreise nebeneinander sichtbar.

Fig. 2 und 2 a. Bemalte tönerne Henkelflasche aus Idalium, Zypern, erste Eisenzeit, nach A. Palma di Cesnola, Salaminia, Titelblatt; **Fig. 3.** Dipylon-Vasenfragment aus Tiryns, nach Schliemann, l. c. S. 112, Fig. 20. (Ebenda Taf. XVIII ein größeres Bruchstück, in dem Pferde und Fische heraldisch um einen Mann gepaart sind.) Ein Beispiel verwandter Arbeit in Bronze s. Olympia IV, Taf. XVIII, Fig. 295 (Pferd und Rind, über diesem ein Fisch und eine Zickzacklinie); **Fig. 4—7** s. S. 175, Anm. 40; **Fig. 8.** Tongefäß vom Villanovatypus „a doppio cono" aus Narce, nach Mon. ant. Acc. Linc. IV, 291 f., Fig. 147 (vgl. 290, Fig. 146). Über den Fundort s. oben S. 450.

Die Gefäßform ist eine altherkömmliche, italische, die Zeichnung eine rohe, lokale Nachbildung fremder Muster, bemalten griechischen Vasen orientalisierenden Stils entlehnt, also wieder eine Rückübersetzung freierer Kunst in eine Art erweichten geometrischen Stils, wie Fig. 1 (man beachte in beiden die punktierten Flächen und Umrißlinien). Die Ungeheuer zu beiden Seiten des Mannes in dem Halsbilde sind Chimären, wie sie von den etruskischen, nicht aber den venetischen Zeichnern gern dargestellt wurden. Der Mann hat, wie Barnabei, l. c., bemerkt, eine „testa di mostro" und stellt wahrscheinlich einen tierköpfigen Dämon vor, wie sie in jüngeren etruskischen Werken orientalisierenden Stils häufig vorkommen; doch erhält das menschliche Profil in primitiven Arbeiten zuweilen die seltsamsten Umrisse, so z. B. in nordischen Felsenzeichnungen, wie oben S. 235, Fig. 1 links oben.

Die aus der ältesten bemalten Keramik von Mussian und Susa von H. Breuil, l. c., zusammengestellten Serien umfassen außer Rinderköpfen und deren Ableitungen noch Menschenfiguren, ferner fliegende, stehende, schreitende und schwimmende Vogelfiguren, alle mit den abgekürzten und abgeleiteten Formen (Fig. 205—213), und nach Breuil ließen sich ganz ähnliche Reihen von Steinböcken, Hunden, Menschengesichtern, Hausdarstellungen usw. aufstellen. Eine sitzende weibliche Figur, l. c. S. 333, Fig. 205, 1 zeigt bemerkenswerte Ähnlichkeit mit der südspanischen Felsmalerei, oben S. 155, Fig. 2 links oben. (Vgl. auch oben S. 92.) Die zeitliche Priorität der stilisierten tierischen und menschlichen Figur gegenüber dem stilisierten Pflanzenmotiv läßt sich aus dem Westen der Alten Welt, dem einzigen Kunstgebiet, in dem das vegetabilische Ornament neben dem animalischen überhaupt zu höherer Bedeutung gelangt ist, durch jüngere prähistorische Zeugnisse noch weiter belegen: so aus der prämykenischen Bronzezeit Griechenlands (vgl. oben S. 371), aus der voretruskischen Eisenzeit Italiens, aus der Hallstattperiode Mitteleuropas und aus der entwickelten Bronzezeit Skandinaviens. In allen diesen Ländern erscheinen zuerst animalische Ornamentmotive, später und gegen Norden hin immer schwächer auftretend stilisierte Pflanzenornamente, insgesamt aus einer Urquelle, dem alten Orient. Was daneben als unabhängige Pflanzendarstellung erscheint, spielt so gut wie gar keine Rolle.

Das Bänderkreuz über der Brust dieser Figur ist ein uraltes Zeichen weiblicher Idole. So auf einer Tonfigur aus dem Laibacher Moor (oben S. 347), auf einem Torso aus Butmir (Radimsky-Hoernes, Butmir I, Taf. II, Fig. 2), auf Idolen und Gesichtsurnen aus Troja (oben S. 361, Fig. 2 und 5), auf tönernen Idolen aus Adalia, Kleinasien (Annals of Archaeol. etc., Liverpool II, 1909, Taf. XXVI, XXVII) und Sizilien (Mosso, Origini della civiltà mediterr., S. 129, Fig. 92 B), auf nackten weiblichen Bronzefigürchen (Antiqua 1890, Taf. XIII, 7). In jüngeren prähistorischen Zeiten wird das Zeichen seltener, doch hatte nach Münzbildern das Kultbild der samischen Hera noch dieses schräge Bänderkreuz (Overbecks Kunstmythologie: Hera, Münztypen I, Fig. 8) und in Unteritalien scheint es sich als Körperschmuck aus Lederriemen mit einem Besatz von Bronzescheiben lange erhalten zu haben nach dem Zeugnis apulischer Vasen und einer Terrakottafigur aus Großgriechenland. (Milani, Studi e Materiali I, 1899, S. 149, Fig. 53. Ebenda III, 1905, S. 117 der Versuch einer mythologischen Deutung der Figur von Tribano.) Die Ärmchen des Anhängsels von Tribano sind als Flügel gestaltet und geflügelte weibliche Protomen finden sich auch sonst an Bronzen der ersten Eisenzeit, z. B. als Helmbuschhälter auf dem Scheitel eines Helmhutes aus Watsch (Hochstetter, Die neuesten Gräberfunde von Watsch, S. 23, Fig. 14) oder als Anhängsel (von ebenda, Mus. Wien, ined.).

C. Schuchhardt, PrZ. II, 157 f., hält es für klar, daß diese „Klapperbleche" nicht von Haus aus Amulette, sondern in Metall umgesetzte Stoffquasten gewesen seien, die man nachträglich mehr oder minder menschenähnlich ausgestaltet habe. Es mag zugegeben werden, daß eine der Quellen dieser Zierformen in der Präzedenz nichtmetallischer Schmuckkörper zu suchen ist. Andererseits verraten die Formen bisweilen doch so deutlich die Anlehnung an überseeische Muster, die nicht aus dem Bereiche der Textiltechnik stammen, daß diese letzteren mindestens als zweite Quelle mit in Betracht zu ziehen sind.

S. 51. Idolfiguren der jüngeren Steinzeit und der Bronzezeit (Text S. 52).

Fig. 1 und 2 nach A. Mosso, Le origini della civiltà mediterranea (La Preistoria II), Mailand 1910, S. 126, Fig. 90 A B; **Fig. 3** nach Cipr., Genf 1912, II, S. 22, Fig. 2; **Fig. 4 und 5** nach B. Milleker, A Vattinai Östelep, Temesvar 1905, Taf. XIX, 1 a, b.

S. 53. Bildwerke religiösen Charakters aus der Bronzezeit (Text S. 54 und 56).

Fig. I, 1—10 nach WMBH. XII, 1912, Taf. IV, 1—10; **Fig. II, 1—3** nach MAG. 1908, S. 162, Fig. 113—115.

S. 55. Funde aus Mykenä und Tiryns (Text S. 57).

Fig. 1—6 nach Schliemann, Mykenä, Nr. 292 (= 1); 530 (= 2); 267 (= 3); 268 (= 4); 423 (= 5); S. 79, Fig. 86 (= 6, Ornament aus der Schematisierung einer organischen Figur gewonnen); **Fig. 7** nach Schlieman, Tiryns, S. 87, Fig. 11.

S. 60. Orientalische und südeuropäische Bildwerke religiösen Charakters (s. die Nachweise auf S. 61).

S. 65. Tonfiguren und Vasenbilder aus Böotien.

Fig. 1—3 nach M. Holleaux, Figurines béotiennes, Fond. E. Piot, Mon. et Mém. I, Paris 1894, Taf. III; Fig. 4 und 5 nach Ἐφημ. ἀρχ. 1893, Taf. VIII und X, 1 (Text S. 66).

S. 92. Bemalte Tongefäße und Topfscherben der Kupferzeit aus Mussian, Elam (Text S. 91).

Nach Mission scientifique de Perse aus „Der Mensch aller Zeiten" I, S. 528, Fig. 345. Nach Gautier und Lampre sind die Gefäßbruchstücke von größerer Wandstärke und mit mehrfarbiger Bemalung etwas jünger als die dünneren Fragmente mit einfarbiger Verzierung. Nur die ersteren zeigen, außer den menschlichen und tierischen Figuren, auch das stilisierte Pflanzenornament und sternförmige Zeichen, demnach erscheint auch hier, wie sonst, die dekorative Verwendung vegetabilischer Muster jünger als die der animalischen Formen.

S. 93. Schminkplatte und Griff eines Feuersteinmessers aus Ägypten (Text S. 92).

Nach J. Capart, Les debuts de l'art en Égypte 1904 aus „Der Mensch aller Zeiten" I, Taf. 36, Fig. 2 und S. 534, Fig. 353.

In diesen beiden Klassen figurenreicher Arbeiten (Schminkplatten und Messergriffen) herrscht Übereinstimmung teils mit jüngerer ägyptischer, teils mit mesopotamischer Kunst; deshalb waren die Ansichten über sie, besonders über die seit längerer Zeit bekannten, in verschiedenen Museen zerstreuten Schminkpaletten sehr geteilt. Heuzey betonte deren stilistische Verwandtschaft mit chaldäischen Werken und Budge hielt sie geradezu für asiatische Arbeiten, die als Geschenke mesopotamischer Fürsten an die Pharaonen der 18. Dynastie nach Ägypten gelangt seien. Maspero bemerkte dagegen die echt ägyptischen Züge der Darstellungen und glaubte sogar, eines der Stücke der Zeit der libyschen Könige der 22. Dynastie zuschreiben zu können. Steindorff (in Aegytiaca, Festschr. f. Georg Ebers) stellte nach einer genauen Untersuchung der Gruppe nicht nur ihren ägyptischen Ursprung fest, sondern auch ihre Herkunft aus prähistorischer Zeit. Dies bestätigte der Fund einer Palette in Hierakonpolis mit einem Königsnamen, der sich in keiner der erhaltenen Königslisten findet (Nar-Mer). Die schönsten Stücke befinden sich im Louvre, im Britischen Museum, im Ashmolean Museum zu Oxford und im Museum zu Kairo. (S. die Abbildungen bei Capart, l. c. Taf. I, S. 224—238, Fig. 155—169 [ebenda S. 225, Note 1 Verzeichnis der älteren Publikationen] und bei de Morgan, Recherches sur les origines de l'Égypte II, Taf. II—III und Fig. 864, vgl. S. 263 ff.) Das oben S. 93, Fig. 1 abgebildete Stück hat in der Mitte eine runde Vertiefung für die grüne Schminke, mit der man die Götterstatue oder den im Tempel opfernden König schminkte, — daher erscheinen diese Schmuckpaletten als Votivgegenstände in Tempeln, wie z. B. das erwähnte Exemplar von Hierakonpolis — umher Jagdszenen. In die Augen der Jäger waren kleine Perlen eingesetzt. Die Männer tragen rückwärts am Gürtel künstliche Tierschwänze; die Waffen und Standarten sind die der prähistorischen Zeit Ägyptens.

Der Griffbelag, S. 93, Fig. 2, befindet sich an einem fein gemuschelten, leicht gekrümmten Feuersteinmesser, wie sie für Altägypten charakteristisch sind. Gewöhnlich war der Griffteil nur mit Leder umwunden,

zuweilen hatte er jedoch eine Umhüllung von Elfenbein oder Gold. Das Goldblatt des abgebildeten Stückes ist nicht gelötet, sondern mit einem Golddraht zusammengenäht (de Morgan, Recherches I, S. 112, Fig. 136; II, Taf. V). Das Schlangenmotiv der einen Seite findet sich auch in altbabylonischen Arbeiten, z. B. auf einer skulptierten Vase des Gudea, ferner auf anderen ägyptischen Messergriffen, z. B. einem solchen aus Elfenbein in der Sammlung Petrie des University College in London. Zu den auffallendsten Übereinstimmungen mit altbabylonischer Kunst gehört das Vorkommen eines heraldisch angeordneten Paares von Raubtieren mit enorm langen Schlangenhälsen; es findet sich sowohl auf der Rückseite der erwähnten Schminkpalette des Nar-Mer aus Hierakonpolis, als auch auf einem babylonischen Zylinder des Louvre (Heuzey, Égypte ou Chaldée? C.-r. Acad. des Inscr. 1899, S. 66—68). Die Frage des chaldäischen oder ägyptischen Ursprungs ist für die allgemeine Betrachtung von geringerem Belang als das durch diese Werke bezeugte hohe vorgeschichtliche Alter einer Kunst mit solchen Merkmalen eigentümlicher Entwicklung.

S. 118. Plastische Tierfiguren aus den älteren Phasen der glyptischen Periode.

Fig. 1 nach C.-r. Acad. des Inscr. 1912, S. 532 ff., Taf. I (Text S. 138); **Fig. 2** nach L'Anthr. XXIII, 1912, S. 275, Fig. 1 (Text S. 120 und 136).

S. 119. Plastische Schnitzwerke aus paläolithischen Höhlenschichten Frankreichs (Text S. 120 und 162).

Fig. 1 nach L'Anthr. VI, 1895, Taf. IV, Fig. 2; **Fig. 2** ebenda, Fig. 1; **Fig. 3** ebenda, Taf. VII, Fig. 2; **Fig. 4** ebenda, Fig. 1; **Fig. 5** nach Cartailhac, La France préhist., S. 76, Fig. 37; **Fig. 5a und b** nach L'Anthr. XVIII, 1907, S. 10, Fig. 1.

S. 121. Paläolithische Bildwerke aus Österreich und Frankreich.

Fig. 1 nach Photographien des Originals (Text S. 120 und 162); **Fig. 2** nach Bull. Soc. hist. et archéol. du Périgord 1914 (Text S. 164); **Fig. 3** nach Rev. École d'Anthr. XVI, 1906, S. 244, Fig. 91 (Text S. 124); **Fig. 4** ebenda XVIII, 1908, S. 212, Fig. 97 (Text S. 120).

S. 123. Tierfresken von Altamira und Jagdszenen auf einem Bohrergriff aus Alaska.

Fig. 1 nach La Caverne d'Altamira, S. 67, Fig. 49 (Text S. 150); **Fig. 2** nach Jahrb. d. Hamburger Wissenschaftl. Anstalten XXIII, 1905 (Text S. 122).

S. 135. Paläolithische ornamentale und schematische Zeichnungen.

Fig. 1 nach Cipr., Genf 1912, I, S. 427, Fig. 13 (Text S. 136); **Fig. 2** nach La caverne de Font-de-Gaume, S. 228, Fig. 216; S. 231, Fig. 220; S. 233, Fig. 222 (Text S. 174); **Fig. 3** nach M. Kříž, Beiträge zur Kenntnis der Quartärzeit in Mähren, Steinitz 1903, S. 221. Die Figur ist dort verkehrt abgebildet und demgemäß S. 234 beschrieben: der Kopf als „eine Schürze oder ein Weiberrock", der Mittelkörper als Kopf, das Becken und die Beine als „eine turbanartige Kopfbedeckung mit Schmuck"; Brüste und Arme sind richtig erkannt. Das Stück mißt 28 cm Länge, s. auch Pravěk 1903, Taf. III, Fig. 4 (Text S. 136); **Fig. 4** nach L'Anthr. VII, 1896, S. 385 ff. (Text S. 180).

S. 137. Eingang der Höhle Tuc d'Audoubert, Ariège, Frankreich (Text S. 138).

Nach Cipr., Genf 1912, I, Taf. I nach S. 496.

S. 142. Zeichnungen auf Renngeweihstücken (Text S. 143).

Fig. 1 nach L'Anthr. XV, 1904, S. 163, Fig. 56; **Fig. 2** ebenda, S. 159, Fig. 52; **Fig. 3** nach L'Anthr. XVII, 1906, S. 36, Fig. 8; **Fig. 4** ebenda, S. 29, Fig. 1 und 1a.

Die spanischen Felsmalereien unter freiem Himmel sind oben S. 152 bis 156 im Zusammenhang mit den nordspanischen Höhlenwandbildern der älteren Steinzeit behandelt; es unterliegt aber keinem Zweifel, daß deren Einreihung unter die paläolithischen Werke, wie Breuil sie versucht und daraufhin S. Reinach in seinem Répertoire de l'art quaternaire durchgeführt hat, unzulässig ist. (Vgl. oben S. 156 und 402.) Ein sicheres Kennzeichen später Entstehung jener Malereien bildet unter anderem die Waffe der Bogenschützen, s. oben S. 153, Fig. 2 und S. 155, Fig. 1. Es ist der mehrfach gekrümmte, also „zusammengesetzte", orientalische Bogen. Diese hochentwickelte Form des Schießbogens, im bespannten Zustande kenntlich an der gegen die Sehne gerichteten mittleren Einbiegung und an den in entgegengesetzter Richtung gekrümmten Enden, ist in der Alten Welt spezifisch orientalisch-griechisch, nach F. v. Luschan vielleicht sumerischen Ursprungs, und findet sich bei Babyloniern und Assyriern wie bei Ägyptern und Griechen. Die Umbiegung der Bogenkurve beim Beziehen mit der Sehne erforderte großen Kraftaufwand, wie er in der mittleren Gestalt S. 155, Fig. 1 deutlich ausgedrückt ist. Nach dem Zeugnis südskandinavischer Felsenbilder scheint man auch in der Bronzezeit Nordeuropas diese Art von Bogen schon gekannt zu haben; denn in mehreren Darstellungen von Bogenschützen ist die mittlere Rückbiegung des gespannten Bogens deutlich wiedergegeben. Vgl. z. B. O. Almgren, Tanum Härads Hällristningar, Göteborg 1913 (Bidrag etc., Bd. VIII), S. 492, Fig. 170 (zwei Schützen, rechts oben und links unten). Da die spanischen Felsmalereien und die schwedischen Felsenzeichnungen keine Nachahmungen fremder, etwa gar orientalischer Bildwerke sind, bezeugen solche einzelne Züge die materielle Bereicherung der west- und nordeuropäischen Kultur durch südöstliche Einflüsse. In den schwedischen Felsenzeichnungen sind, außer den mehrfach gekrümmten, auch einfache Bogen dargestellt (s. z. B. Almgren, l. c. S. 514, Fig. 183 rechts

oben). Nach dem Ablaufe der Bronzezeit finden sich im Norden keine Spuren des asiatischen Bogens mehr, wie der Gebrauch des Bogens in der älteren Eisenzeit überhaupt abgenommen zu haben scheint. Dagegen kennt man, besonders seit dem 4. Jahrhundert n. Chr., zahlreiche Originale des einfachen hölzernen Bogens aus Moorfunden, einige auch aus Gräbern Westdeutschlands. Bogen aus Horn, also wohl zusammengesetzte, werden den Ostgermanen, Magyaren und Angelsachsen zugeschrieben; ferner sind Bogen mit mehrfacher starker Krümmung in Miniaturen der karolingischen Zeit neben einfach gekrümmten dargestellt. (S. M. Ebert, Art. Bogen[2] und Bogenschützen in J. Hoops, Reallexik. d. germ. Altertkde. I, S. 299 ff.) Auch in diesem nicht unwesentlichen Punkte erscheint demnach, wenn die angeführten Felsenzeichnungen richtig wiedergegeben sind, die Bronzezeit als eine durch fremde Einflüsse bewirkte Unterbrechung des Eigenzustandes der nordischen Kultur, die nach jenem Intermezzo für lange Zeit wieder zu der alten bodenständigen Form zurückkehrte. Da die sogenannten „skythischen" Pfeilspitzen aller Wahrscheinlichkeit nach zur zusammengesetzten Bogenform gehören, ist das Vorkommen solcher Pfeilspitzen in der jüngeren Bronzezeit Ostdeutschlands als weiteres Anzeichen für die nördliche Verbreitung der asiatisch-griechischen Bogenform anzusehen.

S. 154. Felsmalereien von Cogul, Provinz Lerida, Spanien (Text S. 152 und 156).

Fig. 1 nach Comte Bégouen, Notes d'Archéologie préhistorique, Toulouse 1913, Taf. I; **Fig. 2** ebenda, Taf. II b.

S. 155. Ost- und südspanische Felsmalereien der Steinzeit (Text S. 152 und 156).

Fig. 1 aus „Der Mensch aller Zeiten", Bd. I, S. 434, Fig. 258; **Fig. 2** ebenda, S. 435, Fig. 259.

S. 158. Figurale und ornamentale Zeichnungen aus südfranzösischen Höhlen (Text S. 159).

Fig. 1 nach L'Anthr. V, 1894, S. 141, Fig. 11; **Fig. 2** nach Lartet und Christy, Reliquiae Aquitanicae B., Taf. II, Fig. 1; **Fig. 3** nach L'Anthr., l. c. S. 144, Fig. 14; **Fig. 4**, Zeichnung nach einem Gipsabguß; **Fig. 5** nach L'Antr., l. c. S. 137, Fig. 7; **Fig. 6** ebenda, Fig. 6.

S. 163. Nackte weibliche Steatitfigürchen des oberen Aurignacien aus den Höhlen bei Mentone (Text S. 162).

Fig. 1 nach L'Anthr. IX, 1898, Taf. I. II; **Fig. 2** nach Bull. Mém. Soc. Anthr. Paris 1902, S. 775, Fig. 4; **Fig. 3** aus „Der Mensch aller Zeiten", Bd. I, Taf. 14, Fig. 7.

S. 165. Bruchstücke von Elfenbeinschnitzwerken aus Brassempouy (Text S. 162).

Fig. 1 nach L'Anthr. VI, 1895, Taf. I—III; **Fig. 2** nach L'Anthr. VIII, 1897, Taf. I; **Fig. 3** nach L'Anthr. VI, 1895, Taf. V, Fig. 2.

S. 166. Relieffiguren aus der Grotte von Laussel, Dordogne (Text S. 162 und 164).

Fig. 1 nach L'Anthr. XXIII, 1912, S. 147, Fig. 7; **Fig. 2** ebenda, S. 135, Fig. 2.

S. 167. Weibliche Relieffiguren aus der Grotte von Laussel, Dordogne (Text S. 162, 164 und 601 ff.).

Fig. 1 nach L'Anthr. XXIII, 1912, S. 131, Fig. 1; **Fig. 2** ebenda, S. 143, Fig. 6.

Fig. 1 nach Zammit, Peet und Bradley, Small objects etc. found in the Hal-Saflieni prehistoric Hypogeum, Malta 1912, Taf. I; **Fig. 2** nach A. Mayr, Die Insel Malta im Altertum, München 1909, S. 46, Fig. 9; **Fig. 3** ebenda, S. 47, Fig. 12 und 12 a.

S. 211. Tonfiguren bekleideter ruhender Frauen, aus dem Hypogäum von Hal-Sâflieni auf Malta (Text S. 210).

Fig. 1 und 2 nach Zammit, Peet und Bradley, l. c. Taf. II—V.

S. 213. Neolithische Idolfiguren u. dgl. von der iberischen Halbinsel (Text S. 214).

Fig. 1 nach L'Anthr. XXIII, 1912, S. 31, Fig. 2; **Fig. 2** ebenda, S. 40, Fig. 12; **Fig. 3** ebenda, S. 32, Fig. 3; **Fig. 4 und 5** ebenda, S. 30, Fig. 1, Nr. 2. 3.

S. 215. Westeuropäische Stein- und Felsenzeichnungen (Text S. 214 und 216).

Fig. 1 nach Archeologo Português, Lissabon 1906, Taf. I. II, Fig. 5. 6 und 1908, S. 300, Fig. 1 (die Bronzeaxt nach Trésors archéologiques de l'Armorique occidentale, Tafel ohne Nummer. Eine sehr ähnliche Hammeraxt ist auch in einem südschwedischen Felsenbilde dargestellt, Cipr.. Stockholm 1874, I. S. 482, Fig. 3); **Fig. 2.** Zusammenstellung aus verschiedenen Mitteilungen Cl. Bicknells.

Für Ligurien ist der „Schwertstab" oder „Dolchstab" nur durch Felsenbilder, wie Fig. 2 (obere Reihe), bezeugt, nicht durch Originale; doch ist dies wohl nur Zufall. Diese Form hat in der frühesten Bronzezeit Europas eine eigentümliche, keineswegs allgemeine Verbreitung, die so weit auseinander liegende Länder wie Spanien, Italien, die Schweiz, Irland, England, Norddeutschland und Südskandinavien sowie Ungarn umfaßt. In den Zwischengebieten und namentlich im Südosten fehlt sie. Außerdem ist das Vorkommen in den genannten Ländern ziemlich ungleich an Zahl der Stücke sowie in der formellen Ausführung des Typus. Aus Italien, der Schweiz und Ungarn sind nur wenige Exemplare bekannt, aus Spanien, Irland und Norddeutschland dagegen ziemlich viele. Daß sie insgesamt der ältesten Bronzezeit angehören, haben Montelius für Skandinavien, Olshausen für Norddeutschland, W. R. Wilde und J. Evans für England-Irland, H. und L. Siret für Spanien nachgewiesen. Viele der erhaltenen Originalstücke waren keine wirklichen Gebrauchswaffen, sondern Zeremonialgeräte, wie aus verschiedenen Einzelheiten der Ausführung hervorgeht: Schwäche der Klinge, Enge der Schaftdülle, leichte, wenig haltbare Zusammenfügung des Schaftes und der Klinge. Außerdem waren die dünnen Holzschäfte zuweilen ganz mit Metall überzogen oder mit Metallringen besteckt. Andere mögen dagegen als wirkliche Dolchkeulen oder hellebardenähnliche Schlagwaffen gedient haben, wie die ähnlichen hölzernen „Vogelschnabelkeulen" der Polynesier. (Analoge Bronzewaffen aus China s. bei John Evans, Bronze implements, Fig. 330.) Wo immer dieser Typus entstanden ist, gleichviel ob in einem oder mehreren Gebieten, dürften zuerst bronzene oder kupferne Dolchklingen von auswärts eingeführt worden sein. Denn es ist einleuchtend, daß mit dieser Erfindung aus einer kurzen Stichwaffe ziemlich widersinnig eine lange Schlagwaffe gemacht worden ist, indem man die Metallklinge beilartig an einem Holzstiel befestigte. Darauf konnte man um so leichter verfallen, als die ältesten importierten Klingen keine Metallgriffe hatten. Vermutlich

wünschte man, die glänzende Metallwaffe recht auffällig zu tragen, statt sie in einer Scheide zu bergen und in den Gürtel zu stecken. Nach dem Ablauf der ältesten Bronzezeit verschwindet der Dolchstab völlig. Bereits M. Much, Die Kupferzeit in Europa, 2. Auflage, 1893, S. 131, erkannte in den spanischen Exemplaren die ältesten, in den englisch-irländischen etwas jüngere und in den norddeutsch-skandinavischen die jüngsten Vertreter der Gattung und dachte sich daher die iberische Halbinsel als das Mutterland der letzteren. So auch H. Schmidt, PrZ. I, 1909, S. 127, der das Verdienst seines Vorgängers dadurch zu schmälern sucht, daß er findet, Much habe in den spanischen Dolchstäben „noch nicht den Ausgangspunkt der ganzen Entwicklung zu erkennen vermocht“ (l. c. Anm. 1).

In zwei Aufsätzen über „Wagen und Pflüge in prähistorischer Zeit“ und über „Hütten in prähistorischer Zeit“ (Bull. Mém. Soc. d'Anthr. Paris 1911, S. 379 und 385) beschäftigt sich G. Courty mit einigen Gruppen äußerst roher und einfacher Zeichen auf Sandsteinwänden des Beckens von Paris und mit ähnlichen Felsenzeichnungen in anderen westeuropäischen Gebieten. Nach verschiedenen Anzeichen sollen sie sehr alt, vielleicht sogar neolithischen Ursprungs sein. Hinsichtlich der Deutung genügt es, zu erwähnen, daß Courty in den kreuzförmigen Zeichen, die wie mittelalterliche Schwerter aussehen, Joch und Deichsel eines Wagens erkennt, während M. Baudouin lieber ein Symbol des Sonnenrades darin sehen will. Ähnlich steht es mit den „Pflügen“ und den „Hütten“; die letzteren haben zwar einige Ähnlichkeit mit den hüttenförmigen Zeichen der paläolithischen Höhlen, doch ist zu ihrer Erklärung damit nichts gewonnen.

S. 217. Neolithische Steinbildwerke in Frankreich (Text S. 218 und 220 f.).

Fig. 1—3 nach E. Cartailhac, La France préhistorique, S. 241—243, Fig. 104—106; **Fig. 4** nach S. Reinach, La sculpture en Europe, S. 15, Fig. 32; **Fig. 5** nach L'Anthr. III, 1892, S. 224, Fig. 3 und 4; **Fig. 6** ebenda, Fig. 1 und 2; **Fig. 7 und 8** nach Rev. École d'Anthr. I, 1892, S. 23, Fig. 7. 8; **Fig. 9** nach L'Anthr. V, 1894, S. 151, Fig. 5. 6; **Fig. 10** ebenda, S. 150, Fig. 4.

S. 219. Grabsteine der Bronze- und ersten Eisenzeit aus Ligurien (Text S. 220).

Fig. 1—3 nach Déchelette, Manuel II, 1, S. 489, Fig. 207, Nr. 3. 5. 4; **Fig. 4** nach Bpl. XXXV, 1909, S. 34, Fig. A; **Fig. 5** ebenda, Taf. III, Fig. 4.

Zur Bewaffnung der Krieger in Fig. 4 und 5 vgl. die Vasenzeichnung S. 463, Fig. 2 und das Gürtelblech von Watsch, S. 549, Fig. 1. Die in der ersten Auflage dieses Buches, S. 218, Fig. 48—50 nach MAG. XV, 1885, S. [34], Fig. 4—6 abgebildeten Menhirstatuenfragmente aus Körösbánya am Westabhang des siebenbürgischen Erzgebirges sind zeitlich nicht genau bestimmt (aber wohl vorrömisch), und keinesfalls können sie der in den peripherischen Regionen Europas geübten Steinplastik zugerechnet werden. Um so rätselhafter ist ihre auffallende Ähnlichkeit mit den südfranzösischen und oberitalischen Menhirstandbildern. Es sind drei meterhohe plattenförmige Steinbildsäulen, in der Mitte leicht eingezogen, ohne Andeutung der Beine; die Köpfe fehlen. Die erhaben ausgeführten Einzelheiten sind:

Gürtel (darin einmal ein Beil), auf die Brust gelegte Hände und (rückwärts) eine lange Haarflechte; zwischen den Händen erscheint einmal ein gabelförmiger Gegenstand, ganz wie auf der Menhirstatue von Saint-Sernin, oben S. 217, Fig. 6, doch ebensowenig sicher zu deuten wie dort (nur gewiß kein Bestandteil einer bergmännischen Tracht, wie G. Téglás meinte). Möglicherweise hat man sich den Gegenstand von den Händen der Figur gehalten zu denken, obwohl auch das zweifelhaft erscheint.

S. 222. Dolmen- und Vasenzeichnungen aus Frankreich (Text S. 226 f.).

Fig. 1 nach L'Anthr. XXIII, 1912, S. 35, Fig. 7; **Fig. 2** ebenda, S. 33, Fig. 5; **Fig. 3** ebenda, S. 44, Fig. 16.

S. 223. Gravierungen auf Dolmensteinen von Locmariaquer, Morbihan, Bretagne (Text S. 226).

Fig. 1 nach Z. le Rouzic und Ch. Keller, Locmariaquer, La table des Marchands etc., Nancy 1910, S. 17, Fig. 9; **Fig. 2** ebenda, S. 4, Fig. 1.

S. 229. Spätneolithische Grabkammersteine von New-Grange, Irland (Text S. 228 ff.).

Fig. 1 nach L'Anthr. XXIII, 1912, S. 36, Fig. 8; **Fig. 2** nach G. Coffey, New Grange, Dublin 1912, S. 33, Fig. 11.

S. 230. Gravierte Grabkammersteine aus Irland und Vasenfragment aus Mykenä (Text S. 228 ff.).

Fig. 1 nach Coffey, l. c. S. 106, Fig. 85; **Fig. 2** ebenda, S. 75, Fig. 58; **Fig. 3** ebenda, S. 64, Fig. 44 (Text S. 232).

S. 231. Nordskandinavische Felsenzeichnungen der jüngeren Steinzeit (Text S. 232 f.).

Fig. 1 nach Fornvännen 1908, S. 69, Fig. 26; **Fig. 2** ebenda, S. 53, Fig. 16.

S. 233. Gravierungen auf einem Felsen bei Bardal, Kirchspiel Solberg, im nördl. Norwegen (Text S. 233 f.).

Nach Fornvännen 1908, S. 63, Fig. 22.

S. 235. Schwedische und dänische Stein- und Felsenbilder (Text S. 236 und 238).

Fig. 1. Zusammenstellung einzelner Figuren und Gruppen von verschiedenen Fundstellen nach O. Almgren, Tanum Härads Hällristningar, Göteborg 1913; **Fig. 2 und 3.** Matériaux pour l'hist. prim. et natur. de l'homme 1883, S. 412 f., Fig. 230. 231 (Text S. 234).

Die seltsame zweizackige Kopfbildung der Krieger, S. 235, Fig. 1 (links unten) und S. 237, Fig. 2 und 3 bedeutet hörnergeschmückte Helme, wie auf der dänischen Bronzefigur, S. 535, Fig. 5. Nicht so einfach erklärt sich die schnabelförmige Gesichtsbildung der drei beschildeten Figuren auf einem Schiffe, S. 235, 1 links oben; es könnte eine hutförmige Kopfbedeckung gemeint sein. Nicht selten halten Krieger in diesen Felsenzeichnungen mit beiden Händen lange Lanzen wagrecht über dem Kopf, wie S. 235, Fig. 1 rechts oben und S. 237, Fig. 2 rechts. Selten ist die eigentümliche Stellung der beiden Zugtiere des zweirädrigen Karrens, S. 235, 1 Mitte rechts (mit gegeneinander gerichteten Beinen), noch seltsamer das in entgegengesetzter Verbindung dargestellte Paar von Menschenfigürchen, die sich mit den Köpfen und erhobenen Händen berühren; nach der Art dieser Bilder könnten

einfach zwei sich begegnende und begrüßende Männer gemeint sein. Die Gruppe links daneben zeigt ein Schiff, einen Mann und ein Tier auf einem ornamentähnlichen Gebilde, das in zwei Voluten ausgeht. Ganz dasselbe Gebilde (nur umgekehrt gestellt) erscheint auf mykenischen Vasen als stilisierte Pflanzenform, s. z. B. Mon. ant. Acc. Linc. II, 1, 1893, Taf. I, Fig. 2. Kylix aus Sizilien = Montelius, Vorklassische Chronologie Italiens, S. 148, Fig. 233. Es erinnert auch an die sogenannten „jochförmigen Zeichen" an den Dolmen der Bretagne, in denen aber das stilisierte Menschengesicht ausgedrückt sein soll.

S. 237. Felsenzeichnungen in Bohuslän, Schweden, und bronzenes Schiffsbild aus Kreta (Text S. 236 und 238).

Fig. 1 und 2 nach O. Almgren, Tanum Härads Hällristningar, 1913; **Fig. 3** nach Montelius, Temps préhist. en Suède 1895, S. 106, Fig. 145; **Fig. 4** nach H. Brunn, Griech. Kunstgesch. I, S. 119, Fig. 81.

S. 239. Steinplatten des Kivikmonumentes in Schonen (Text S. 240 und 242).

Nach Sv. Nilsson, Die Ureinwohner des skandinavischen Nordens II. Das Bronzealter, 2. Auflage, S. 5 ff.

S. 241. Verzierte Steinplatten aus norwegischen Gräbern der Bronzezeit (Text S. 242).

Fig. 1 nach Bergens Museums Aarbog 1912, Nr. 4, S. 14, Fig. 5; **Fig. 2** ebenda, S. 17, Fig. 2; **Fig. 3** ebenda, S. 9, Fig. 3.

S. 243. Osteuropäische Plastik in Bernstein und Ton (Text S. 243 f.).

Fig. 1 nach Klebs, Der Bernsteinschmuck der Steinzeit etc., Taf. X, Fig. 3; **Fig. 2** ebenda, Fig. 1; **Fig. 3** ebenda, Fig. 6; **Fig. 4** nach Bergens Museums Aarbog 1908, Nr. 11, S. 3, Fig. 1; **Fig. 5** ebenda, S. 7, Fig. 6; **Fig. 6 und 7** nach Fornvännen 1907, S. 115, Fig. 1 und 2.

Oldtiden, Kristiania 1914 (Sonderheft, Abhandlungen, K. Rygh zugeeignet, S. 25 ff.) gibt Th. Petersen eine vorläufige Mitteilung über eine Wohnhöhle der arktischen Steinzeit auf Leka im nördlichen Norwegen (Amt Drontheim). Dieser Fundplatz enthielt unter anderem eine kleine, sehr sauber und naturtreu aus Walroßzahn geschnitzte Figur eines Schwimmvogels (Ente, S. 33, Fig. 6, wie es scheint, zum Anhängen durchbohrt) und im innersten, sonst fundleeren Teil der Höhle ungefähr ein Dutzend mit roter Farbe auf die Höhlenwand gemalter menschlicher Figuren in rein schematischer Ausführung (l. c. S. 37, Fig. 12). Die Figuren sind als männlich bezeichnet und scheinen in einer Art Tanzstellung gezeichnet zu sein. Zu weiteren Deutungen bieten sie keinen sicheren Anhaltspunkt. Diese Höhlenfunde bilden aber jedenfalls einen bemerkenswerten Beitrag zu den oben S. 232 ff. behandelten nordskandinavischen Felszeichnungen der jüngeren Steinzeit und zu den oben S. 242 ff. beschriebenen Skulpturen der baltisch-arktischen Glyptik.

S. 245. Figurale Arbeiten der osteuropäischen Glyptik.

Fig. 1—4 nach Zbiór, Krakau VI. 1882, Taf. V, Fig. 17. 9. 16. 2 (Text S. 246); **Fig. 5** nach Fornvännen 1907, S. 115, Fig. 3 (Text S. 244).

S. 325. Mittel- und nordeuropäische Tongefäße der Stein- und Kupferzeit, verglichen mit griechischen der jüngeren Bronzezeit (Text S. 328 und 354).

Fig. 1 und 2 nach Much, Atlas XI, 1 und 11; **Fig. 3** nach Furtwängler und Löschcke, Myken. Vasen XXII, 160; **Fig. 4** nach A. P. Madsen, Gravhöje og Gravfunde fra Stenaldern i Danmark, Taf. XI dd; **Fig. 5** nach Furtwängler und Löschcke, l. c. XXIII, 147.

S. 327. Rahmenstilkeramik mit verwandten Mustern aus Nord-, Mittel- und Südeuropa (Text S. 328 und 354).

Fig. 1 nach J. Mestorf, Vorgesch. Altert. v. Schleswig-Holstein, Taf. XVII, 141; **Fig. 2 und 3** nach A. P. Madsen, l. c. Taf. XLVII, 25 f.; **Fig. 4 und 5** nach Much, Atlas XI, 3 und 9; **Fig. 6** nach Heierli, 9. Pfahlbaubericht, Taf. X, 6; **Fig. 7** nach Furtwängler und Löschcke, l. c. XVIII, 130.

S. 329. Rahmenstilkeramik in Nord-, Mittel- und Südeuropa (Text S. 328 und 354).

Fig. 1. 2. 4—6 nach A. P. Madsen, l. c. (**Fig. 1:** X pp; **Fig. 2:** XI ee; **Fig. 4:** XXVIII ee; **Fig. 5:** XXXVI, 5; **Fig. 6:** XXI p); **Fig. 3** nach R. Beltz, Vorgesch. von Mecklenburg, S. 25, Fig. 43; **Fig. 7** nach Much, Atlas XV, 16; **Fig. 8** ebenda, XI, 11; **Fig. 9** nach J. L. Píč, l. c. LVII, 12; **Fig. 10** nach J. Heierli, Der Pfahlbau Wollishofen, Taf. III, 16; **Fig. 11** nach Furtwängler und Löschcke, l. c. XVII, 113; **Fig. 12** ebenda XXIII, 166. (Die Stilverwandtschaft von Fig. 7 mit nordischen Ornamenten bemerkt auch Montelius, Pr.Z. II, 1910, S. 271 und zweifelt nicht an der Übertragung der letzteren von Süden nach Norden.)

S. 331. Rahmenstilkeramik mit „Augen-“ und „Sonnenornament“ aus Nord-, Mittel- und Südeuropa (Text S. 328).

Fig. 1 nach A. P. Madsen, l. c. XXI q; **Fig. 2** ebenda XVII, 9; **Fig. 3—5** nach R. Munro, Lake dwellings 40, 1. 3. 4; **Fig. 6** nach Much, Atlas XV, 24; **Fig. 7** nach Furtwängler und Löschcke, l. c. XV. 96; **Fig. 8** ebenda XXIII, 171.

S. 333. Ornamentik der Glockenbecher und verwandter Typen.

Fig. 1 nach Antikv. Tidskr. f. Sverige XX, 1, 1912, S. 31, Fig. 32 (Text S. 334); **Fig. 2** nach Prähist. Blätter VIII, München 1896, Taf. XI, 1—11 (Text S. 335); **Fig. 3** nach Matériaux pour l'hist. prim. et nat. de l'homme XIX, 1885, S. 8, Fig. 13 und 14 (Text S. 348).

S. 339. Umlauf- und Rahmenstilkeramik aus Österreich-Ungarn (Text S. 398).

Fig. 1—3 und 6 nach den Originalen im k. k. Hofmuseum Wien (Text S. 398); **Fig. 4 und 5** nach C. Marchesetti, Caverna di Gabrovizza, Taf. VI, 1 und 2 (Text S. 284); **Fig. 7** nach MprK. I, S. 271, Fig. 13 (Text S. 340); **Fig. 8** nach R. Munro, l. c. 40, 2 (Text S. 341); **Fig. 9** ebenda 43, 7 (Text S. 342).

S. 341. Rahmenstilkeramik aus Zypern und Mitteleuropa (Text S. 340, 342 und 352).

Fig. 1—3 nach M. Ohnefalsch-Richter, Kypros, die Bibel und Homer, Taf. 216, 12. 5. 9; **Fig. 4** nach M. Much, Kupferzeit[2], S. 138, Fig. 58; **Fig. 5** (aus Wollishofen, nicht, wie S. 341 irrtümlich angegeben, aus Zypern) nach Heierli, Pfahlbauten, 9. Ber., Taf. IX, 5; **Fig. 6 und 7** nach Much, l. c. S. 138, Fig. 60, und S. 33, Fig. 32; **Fig. 8** nach Hampel, Bronzezeit, Taf. 129, 21; **Fig. 9** nach R. Munro, l. c. S. 34, 17; **Fig. 10 und 11** nach MprK. I, S. 276, Fig. 24 und S. 277, Fig. 40.

S. 343. Keramik des ostalpinen Rahmenstils aus Slawonien, Krain und Oberösterreich (Text S. 340).

Nach JZK., N. F. III, 1, 1905, S. 42, Fig. 108; S. 52, Fig. 124—127; S. 63, Fig. 163, 166.

S. 345. Tongefäße und Topfscherben des ostalpinen Rahmenstils aus dem Pfahlbau im Laibacher Moor (Text S. 342).

Ebenda, S. 62, Fig. 159—161; S. 63, Fig. 162. 164. 165.

S. 347. Tongefäße und Tonfiguren aus dem Pfahlbau im Laibacher Moor (Text S. 342).

Die Tongefäße nach Much, Atlas XI, 1. 5. 7. 8. 14. Munro, Lake-dwellings, S. 42, 10; S. 43, 1. 2. 8 und Mortillet, Mus. préhist. 1242. Die Tonfiguren nach MAG. VIII, Taf. II, 8 und 10; Taf. III, 12—14.

S. 349. Keramik aus dem Hypogäum von Hal-Sâflieni, Casal Paula, Malta (Text S. 350).

Nach Annals of Archaeology and Anthropology Liverpool III, 1910, Taf. IX, Fig. 1 und 2; X, 4; XIII, 4. 7. 10; XIV, 2.

S. 351. Dunkelbrauner Tonteller mit eingeritzten Rinderfiguren aus dem Hypogäum Hal-Sâflieni auf Malta (Text S. 350).

Ebenda, Taf. XV. Die roh gezeichneten und ausgestrichelten Tierfiguren mit verschwindend kleinen Köpfen und riesigen Hörnern sollen wohl Büffel vorstellen, vermutlich den nordafrikanischen Bubalus antiquus, der auch in algerischen Felsenbildern erscheint (s. oben S. 152).

S. 353. Bronzezeitfunde spätneolithischen Stils aus Kleinasien und Oberitalien.

Obere Hälfte (Spinnwirtel) nach Schliemann, Ilios (Text S. 354). Untere Hälfte nach Montelius, Civ. prim. en Italie I, Atlas (Text S. 400).

Über die troischen Spinnwirtel s. H. Schmidt in „Troja und Ilion", S. 424 ff. Sie stammen meist aus der zweiten bis fünften „Stadt", d. h. aus vormykenischer Zeit, und zeigen außer bildlosen Mustern und schriftartigen Zeichen nicht selten auch Tierfiguren, namentlich Hirsche und Hunde, sowie langhalsige zweibeinige Tiere, die schon Schliemann für Störche erklärt hatte. Es dürfte schwer fallen, in diesen Zeichnungen mit A. Riegl (Jahresh. d. österr. archäol. Inst. IX, 1906, S. 10) die Wesenszüge indogermanischer, womöglich schon griechischer Kunst zu sehen und darin eine „anscheinend primitive, in der Tat aber mit dem Grundgefühl einer ganzen großen Völkerfamilie aufs innigste verwachsene Entwicklungsstufe" zu erkennen, „eine Kunst, die der Kunsthistoriker nach Analogie von Beobachtungen bei Kelten und Germanen als die indogermanische bezeichnen darf". Riegl findet: „Man sucht vergeblich in der ganzen altorientalischen Kunst Darstellungen, wie z. B. jene linear gravierten Figuren von Hirschen auf der Oberfläche troischer Spinnwirtel.... Diese griechischen (wenn wir sie so nennen dürfen) Künstler verfuhren genau entgegengesetzt zu den alten Orientalen.... Es tritt uns hier mit einem Worte der Gegensatz zwischen der altorientalisch-semitischen und der indogermanischen Kultur entgegen, wie er die ganze bisherige Entwicklung der Menschheit hauptsächlich beherrscht." Zu solchen Betrachtungen ist manches Auge nicht scharf genug. Ich sehe in den Tier- und anderen Figuren der troischen Spinnwirtel und ähnlichen europäischen Zeichnungen nur schematisch-lineare Gebilde, wie sie auch in der ältesten orientalischen Kunst häufig genug vorkommen (s. z. B. oben S. 92), wie sie aber zur Zeit der zweiten bis fünften Stadt Trojas im Orient schon hinter den höheren Ergebnissen der Entwicklung zurückgetreten sind und daher in der historischen Kunst des Morgenlandes nicht mehr auftreten. „Störche", wie

die auf den troischen Spinnwirteln, finden sich nicht nur auf den bemalten Vasen von Mussian in Elam (Mém. Déleg. en Perse VIII, S. 128, Fig. 291, vgl. oben S. 92 Mitte), sondern auch auf solchen von El-Amrah in Ägypten (Morgan, Recherches sur les Origines de l'Égypte I, Taf. VII, Fig. 4 a). Sollen das nun auch indogermanische Arbeiten sein? Oder verwechselte der genannte ausgezeichnete Kunsthistoriker nicht etwa einfach das Primitive mit dem Indogermanischen, weil das Primitive im Orient ferner liegt und seitens der Kunstforscher weniger Beachtung findet? Auch das Hakenkreuz findet sich auf den bemalten Vasenscherben von Mussian (l. c. S. 110, Fig. 176), wie auf den zum Teil gleichaltrigen troischen Wirteln. Von den bei C. v. d. Steinen als „Hirsche von einem troischen Wirtel" abgebildeten Tieren (Prähist. Zeichen und Ornam., S. 7, Fig. 6) ist nur eines ein Hirsch, die beiden anderen sind Raubtiere, wie an der heraushängenden Zunge, einem altorientalischen Motiv, deutlich zu erkennen.

Daumenschutzplatten für Bogenschützen wie S. 353 (untere Hälfte) aus Polada und Castione setzt Montelius, Vorklassische Chronologie Italiens, S. 6 (und S. 8, Fig. 16—18), zwar in die Kupferzeit, aber nur aus typologischen Gründen (vgl. ebenda S. 10, Note 4), da strategische Beobachtungen darüber nicht vorliegen. Die weitaus überwiegende Masse der Pfahlbau- und Terramarafunde Oberitaliens stammt zweifellos aus der Bronzezeit.

S. 361. Idole, Augenschalen und Gesichtsurnen aus Hissarlik-Troja (Text S. 360 und 362).

Fig. 1 und 2 nach Schliemann, Ilios, Nr. 997 und 193; **Fig. 3 und 4** nach Schliemann, Troja, Nr. 1 und 2; **Fig. 5** ebenda Nr. 101; **Fig. 6** nach Schliemann, Ilios Nr. 986; **Fig. 7** ebenda Nr. 987; **Fig. 8** ebenda Nr. 233.

S. 365. Tonidole aus Zypern und Bleifigur aus Troja (Text S. 363 f.).

Fig. 1—3 nach Ohnefalsch-Richter, Kypros, die Bibel und Homer, Taf. LXXXVI, Fig. 7. 5. 4; **Fig. 4** nach Antiqua 1889, Taf. XI, Fig. 2; **Fig. 5 und 6** nach M. Ohnefalsch-Richter, l. c. Taf. XXXVI, Fig. 4 b und 10; **Fig. 7** nach Schliemann, Ilios, Nr. 226 (Text S. 360).

S. 367. Prämykenische Steinplastik (Text S. 366 ff.).

Nach L. A. Milani, Studi e Materiali di Archeologia e Numismatica III, 1905, S. 43, Fig. 335; S. 108, Fig. 473—478. 480. 485. 487.

S. 369. Älteste Keramik von Phylakopi auf Melos (Text S. 372).

Nach Excavations at Phylacopi in Melos 1904. (Soc. of promot. of Hellen. Studies, Suppl. Pap. Nr. 4.)

S. 371. Prämykenische Arbeiten von Syros und Melos (Text S. 372 und 374).

Fig. 1 nach RA. 1909, I, S. 312, Fig. 4; **Fig. 2** ebenda, S. 325, Fig. 13; **Fig. 3—5** nach Excavations at Phylacopi etc. (Mit der kopf- und beinlosen Menschengestalt Fig. 3 vgl. die Bruchstücke bemalter Tongefäße aus Khazineh, Mém. Déleg. en Perse VIII, S. 134, Fig. 262 und 263. Zu Fig. 2 sei noch bemerkt, daß in Phylakopi auch eine kleine tönerne Barke gefunden wurde, Ann. Brit. School 1896—1897, S. 23, Fig. 1. Über diese plastischen Schiffsgebilde s. oben S. 503 f. und dazu R. Paribeni, Mon. ant. Acc. Linc. XVI, 1906, S. 169 ff. anläßlich des Fundes einiger verzierter Tonbarken in der Nekropole von Capena. Eine dieser Tonbarken l. c. 171 f., Fig. 55 zeigt außen auf dem Boden die Dar-

stellung eines Fischfanges mittels eines Netzes oder Korbes, der von dem Fischer mit beiden Händen gehalten wird.)

S. 373. Kretische Tongefäße aus mittelminoischer Zeit (Text S. 376).

Fig. 1 und 2 nach A. Mosso, Escursioni nel Mediterraneo e gli Scavi di Creta (La Preistoria I), 2. Auflage, Mailand 1910, S. 35, Fig. 18 und S. 23, Fig. 12a; **Fig. 3** nach A. J. Evans, Knossos Excavations 1903, S. 120, Fig. 75; **Fig. 4** ebenda 1904, S. 7, Fig. 1.

S. 375. Fayencen und anderes aus dem Palaste von Knossos (Text S. 376).

Fig. 1 und 2 nach A. J. Evans, Knossos Excavations 1903, S. 69, Fig. 46 und S. 92, Fig. 63.

S. 377. Fayencefiguren (Frauen mit Schlangen) aus dem Palaste von Knossos (Text S. 376).

Fig. 1 und 1a nach A. J. Evans, l. c. S. 77, Fig. 56a und b; **Fig. 2** ebenda, S. 75, Fig. 54a und b.

S. 379. Darstellung junger Männer in der kretischen Kunst (Text S. 378).

Fig. 1 nach Excavations at Phylacopi, S. 124, Fig. 95. (Die unnatürliche Größe des Auges findet sich, wenngleich nicht so kraß, zuweilen auch in besseren Werken der kretischen Kunst, z. B. in dem Bruchstück eines Wandgemäldes, Mädchenkopf, aus Knossos, Evans, Knossos Excav. 1900—1901, S. 57, Fig. 17. Sie ist aber keineswegs Regel, weder hier noch sonst in der prähistorischen Kunst. In einigen Gruppen derselben werden die Augen unnatürlich groß gebildet, s. z. B. oben S. 290, Fig. 1, oder vertreten überhaupt das menschliche Antlitz, wie oben S. 213, 222, 361; in anderen sind sie aber eher zu klein und werden nur durch Punkte ausgedrückt); **Fig. 2** nach A. J. Evans, Knossos Excavations 1900—1901, S. 95, Fig. 31; **Fig. 3** nach A. Mosso, l. c. S. 187, Fig. 98; **Fig. 4** ebenda, S. 177, Fig. 89; **Fig. 5** nach Photographie.

S. 381. Palaststilvasen aus Knossos (Text S. 378).

Fig. 1 und 2 nach Archaeologia, London LIX, 1905, Taf. CI und S. 159, Fig. 144.

S. 383. Arbeiten aus der 2. spätminoischen Stufe (14. Jahrhundert v. Chr.) im Palast von Knossos (Text S. 378).

Fig. 1 nach A. J. Evans, Knossos Excavations 1900—1901, S. 17, Fig. 6; **Fig. 2** ebenda, S. 57, Fig. 17.

S. 385. Kretisch-mykenische Arbeiten in Bronze und Edelmetall aus den Schachtgräbern von Mykenä (Text S. 380).

Nach „Galvanoplastische Nachbildungen mykenischer und kretischer (minoischer) Altertümer von E. Gilliéron & fils, Athen", S. 11, Fig. 3; S. 16, Fig. 23; S. 21, Fig. 48; S. 22, Fig. 22; S. 23, Fig. 42.

S. 387. Kretisch-mykenische Werke, meist Goldarbeiten, aus den Schachtgräbern von Mykenä (Text S. 380).

Ebenda, S. 16, Fig. 23 und 25; S. 20, Fig. 41; S. 24, Fig. 1. 3; S. 25, Fig. 1. 2. 9. 11; S. 28, Fig. 57. 58. 64—66; S. 29, Fig. 50. 51. 54. 60; S. 31, Fig. 41. 106.

S. 389. Kretisch-mykenische Metall- und Tonplastik (Text S. 382).

Nach L. A. Milani, Studi e Materiali III, 1905. **Fig. 1,** S. 132, Fig. 544 und 544a; **Fig. 2** (aus Mykenä), S. 112, Fig. 501; **Fig. 3** (aus Kampos, Lakonia), S. 83, Fig. 414; **Fig. 4** (aus Hagia Triada, Kreta), S. 110, Fig. 497; **Fig. 5** (aus Petsofà, Kreta), S. 82, Fig. 412.

S. 397. Keramik der Bronzezeit aus Italien und Frankreich.

Fig. 1 nach Bpl. XIX, 1903, S. 84, Fig. 14; S. 88, Fig. 19 und 20; S. 89, Fig. 21; S. 90, Fig. 22 (Text S. 399); **Fig. 2** nach Cipr., Paris 1900, Taf. V (Text S. 396). Über die Technik der Verzierung dieser Gefäße s. A. Guébhard, Bull. Soc. préhist. franç., Juni 1911.

S. 401. Typen der entwickelten Bronzezeit Ungarns (Text S. 403 f.).

Fig. 1 (l. o., Knauf des Streithammers, Fig. 3) nach Hampel, Bronzezeit in Ungarn, Taf. LXXXII, Fig. 6; **Fig. 2** (rechts oben, Gürtelfragment) ebenda, Taf. XLV, Fig. 1; **Fig. 3** (Mitte links, Streithammer von Gaura, Komitat Szatmár, in zwei Ansichten) ebenda, Taf. LXXXII, Fig. a und c; **Fig. 4** (Mitte, Streithammer von Puszta-St. Kiraly, in drei Ansichten) ebenda, Taf. LXXXI, Fig. 4; **Fig. 5** (Mitte rechts, Schwert mit Schalenknauf, zwei Ansichten) ebenda, Taf. XXIV, Fig. 4; **Fig. 6** (unten, Fibel von Medvedze, Komitat Árva, 34 cm lang) ebenda, Taf. XL.

Die Verzierung der Streitaxt Fig. 3 ist nahezu völlig gleich der einer ähnlichen ungarischen Bronzeaxt (Form = Fig. 4), die zusammen mit norddeutsch-skandinavischen Bronzen der zweiten Stufe des nordischen Bronzealters in Krüssow, Pommern, gefunden wurde. (S. H. Schumann, Pommersche Depot- und Gräberfunde, Baltische Studien, N. F. V, Stettin 1901, Taf. I.) Montelius, Cipr. Monaco 1906, II, S. 259, zweifelt nicht, daß der Fund aus der genannten Bronzezeitstufe um 1500 v. Chr. stammt, während andere, wie P. Reinecke (Archaeolog. Értesitö 1899, 225 ff., 316 ff.) geneigt sind, diese entwickelte Form des ungarischen Bronzezeitstils zeitlich viel tiefer herabzusetzen, etwa in die vierte Stufe des nordischen Bronzealters um 1000 v. Chr. Das geradlinige Ornament am unteren Ende der Verzierung von Fig. 3 findet sich an derselben Stelle schon auf nordischen Bronzeäxten der ersten Stufe (Montelius, Tidbestämning inom Bronsaldern, Taf. I, Fig. 3) vor dem ersten Auftreten krummliniger Ziermuster. Es ist also kaum zu bezweifeln, daß Beile wie Fig. 3 und 4 der Mitte des zweiten Jahrtausends v. Chr. näher liegen als dem Ende desselben. Dasselbe gilt auch für die doppelbeilähnlichen ungarischen Zierwaffen mit dünnen Stabklingen, die in norddeutschen Depotfunden ebenfalls mit nordischen Bronzen der zweiten Stufe zusammen auftreten (Cipr., l. c. Fig. 185). — Schwerter mit Schalenknauf (und stark verbreiterter Klinge) wie Fig. 5 und Fibeln mit Spiralscheibenbesatz wie Fig. 6 gehören der Zeit um 1000 v. Chr. an. In ihrer Gesellschaft erscheinen bereits die ältesten italischen Einfuhrswaren, meist Bronzegefäße, aus dem Villanovakulturkreise. Die Formen sind zwar typisch ungarisch, besonders die der Fibel Fig. 6; aber die schmückenden Einzelheiten finden sich in dieser Zeit auch anderwärts häufig, so die schematischen Vogelfigürchen und die blattförmigen Anhängsel der Fibel, beide z. B. an dem Kesselwagen von Skallerup in Dänemark (s. oben S. 510). Diesen Wagen setzt jedoch Montelius schon in die dritte Stufe der nordischen Bronzezeit. Damit hat der ungarische Zierstil seinen auszeichnenden Charakter großenteils wieder eingebüßt. Für die Datierung der ungarischen Schwerter mit Schalenknauf wie Fig. 5 stützt sich Montelius, Cipr., l. c. S. 252 besonders auf den Fund von Hajdú-Böszörmény, der außer mehreren solchen (und anderen) Schwertern einige italische Bronzen der ältesten Villanovastufe enthielt, darunter

einen halbeiförmigen Helm, einige halbkugelförmige Becken, eine charakteristisch verzierte Situla und eine Henkelschale (Hampel, Bronzezeit, Taf. LXV, Fig. 1). Die Zeit der letzteren Funde ist gut bekannt und es fanden sich namentlich ganz gleiche italische Henkelschalen in Norddeutschland (Mecklenburg) und Südskandinavien (Fünen) zusammen mit nordischen Bronzen der vierten Stufe, die Montelius, l. c. S. 274 vom Ende des 12. bis zum Ende des 10. Jahrhunderts v. Chr. ansetzt.

S. 405. „Pannonische" Keramik der Bronzezeit aus Wattina bei Werschetz, Südungarn (Text S. 410 und 412).

Nach B. Milleker, A Vattinai Östelep, Temesvar 1905. **Fig. 1 und 2** = Taf. XX, Fig. 5 a—c; **Fig. 3** = Taf. XVIII, Fig. 7 a, b; **Fig. 4** = Taf. XVII, Fig. 1; **Fig. 5** = Taf. XVII, Fig. 2; **Fig. 6** = Taf. XVIII, Fig. 6.

S. 407. „Pannonische" Keramik der Bronzezeit aus Wattina bei Werschetz, Südungarn (Text S. 410 und 412).

Nach B. Milleker, a. a. O. **Fig. 1** = Taf. XXIV, Fig. 8 a—c; **Fig. 2** = Taf. X, Fig. 2; **Fig. 3** = Taf. XIV, Fig. 5 a—c; **Fig. 4** = Taf. XV, Fig. 1 b; **Fig. 5** = Taf. XI, Fig. 4 a, b; **Fig. 6** = Taf. XVI, Fig. 2; **Fig. 7** = Taf. XV, Fig. 1 c.

S. 409. Tonidole aus Slawonien und Serbien (Text S. 408—410).

Fig. 1 nach JZK., N. F. III, 1, 1905, S. 15, Fig. 23 und 24; **Fig. 2** ebenda, S. 31, Fig. 85 und 86.

S. 411. Keramik der Bronzezeit in Südungarn und Serbien (Text S. 410).

Fig. 1—3 nach WMBll. XII, 1912, S. 34, Fig. 14—16; **Fig. 4—7** nach Starinar der serb. archäol. Gesellsch., N. F. II, 1907, S. 7, Fig. 8 a und b; S. 8, Fig. 9 a und b; S. 9, Fig. 10 a und b.

S. 413. Keramik der Bronzezeit Ungarns.

Fig. 1 nach JZK., N. F. III, 1, 1905, S. 43, Fig. 109—116 (Text S. 406); **Fig. 2** nach JfA. V, 1912, S. 13, Fig. 17 (Nr. I aus Grabhügeln von Nagy-Lehota, Komitat Neutra; Nr. II aus Flachgräbern von Novák, Komitat Wieselburg; Nr. III und IV aus einem Versteckfund vom Haidehof, Komitat Wieselburg; Nr. V aus Illmitz, Komitat Wieselburg) (Text S. 412).

S. 415. Spiralverzierte Tongefäße der Bronzezeit aus Kreta und Ungarn.

Fig. 1 nach Journ. of Hellen. Stud. XXIII, 1903, Taf. V, Fig. 1 (Text S. 416); **Fig. 2** nach Hampel, Bronzezeit in Ungarn, Taf. CXLII (Text S. 414).

S. 417. Tongefäße der späten Bronzezeit aus einem Flachgräberfelde bei Hötting (Innsbruck) (Text S. 416).

Fig. 1 nach JfA. V, 1912, S. 17, Fig. 22; **Fig. 2** ebenda, Fig. 21.

S. 419. Westdeutsche Gräberfunde vom Beginn der Hallstattzeit, zum Teil vom Charakter der Lausitzer Keramik. (Eckige Profilierung der Bronzezeit.) (Text S. 416.)

Nach JfA. V, 1912, S. 19, Fig. 23.

S. 421. Verzierte Bronzewaffen aus der zweiten Periode der Bronzezeit Schwedens (Text S. 416).

Nach O. Montelius, Das Museum für vaterländische Altertümer in Stockholm, 3. Auflage, 1912, Taf. V, Fig. 19—22; **Fig. 1 und 4** (Lanzenspitze und Schwert) aus Westergötland; **Fig. 2** (Absatzbeil) aus Öland; **Fig. 3** (Hammeraxt) aus Schonen.

S. 423. Bronzenes Hängegefäß aus Kronshagen, Holstein (Text S. 421).

Nach K. Hagen, Holsteinische Hängegefäße. (Jahrb. der Hamburgischen Wissenschaftlichen Anstalten XII, 1894, Taf. III, Fig. 1.)

Aus der fünften Stufe der nordischen Bronzezeit, ca. 1000—750 v. Chr. Das Ornamentband der äußeren Zone wäre nach Montelius, PrZ. II, 1910, S. 269 f. (vgl. ebenda Taf. 32 nach S. 280, Fig. d und derselbe, Die typologische Methode, S. 70, Fig. 267—269) ein „nordisch veränderter, symmetrischer Mäander" italischer Herkunft. Die Windungen dieses Bandes erinnern jedoch zu sehr an das Schema der Palmette (vgl. auch oben S. 198, Fig. 1), als daß man in ihnen nur das Ergebnis einer rundlichen Umstilisierung des eckigen italischen Mäanders finden könnte. Wahrscheinlich hat bei der Entstehung solcher Bandmuster auch der oben (S. 434, Note 100) bemerkte, wenngleich im allgemeinen geringe, doch gerade um diese Zeit wahrnehmbare Einfluß stilisierter Pflanzenornamente des Südens mitgewirkt. Die beiderseits herabfallenden Voluten des Palmettenschemas finden sich an nordischen Hängegefäßen schon in der vierten Stufe (vor 1000 v. Chr., Montelius, Tidbestämning inom bronsaldern, Taf. IV, Fig. 93 a, Die typologische Methode, S. 61).

S. 429. Bronzen aus Kaukasien und Armenien.

Fig. 1—4 nach JZK., N. F. IV, 1, 1906, S. 83, Fig. 60—63 (Text S. 430); **Fig. 5** nach Abhandl. preuß. Akad. d. Wiss. 1895, Taf. IV, Nr. XVII und XVIII; **Fig. 6** ebenda, Taf. I, Nr. II, 15 (Text S. 431 f. und 585 ff.).

S. 451. Bernstein- und Bronzefiguren aus Italien.

Fig. 1 und 5. Zwei Bernsteinfiguren aus Grab 18 des Feldes D, Monte lo Greco bei Narce, nach Mon. ant. Acc. Linc. IV, Atlas, Taf. IX, Fig. 21 und 22. Der Sarkophag enthielt die Reste einer Frau und eines kleinen Mädchens und eine große Zahl von Beigaben, meist Schmucksachen (über 40 Stücke, s. l. c. Text S. 440—443).

Fig. 2. Bernsteinfigur aus dem Steinkreisgrabe Circolo dei Monili in Vetulonia nach Falchi, Vetulonia, Taf. VII, Fig. 4. Das Grab (l. c. S. 101) enthielt zahlreiche Bernsteinfiguren, die zum Anhängen als Schmucksachen oder Amulette eingerichtet sind, darunter mehrere nackte weibliche Gestalten, welche die Hände stehend auf den Unterleib legen oder in einem Lehnstuhl sitzend die Hände auf die Brüste legen und ein Kind zwischen den Beinen halten (wie Fig. 2, vgl. Milani, Studi e Materiali III, 1905, S. 133, Fig. 556 und S. 136, Fig. 557—562), ferner mehrere nackte plumpe Zwerggestalten, stehend, mit langem Tierschwanz, vermutlich Darstellungen des ägyptophönikischen Gottes Bes, ein hockender Affe, ein Fisch, endlich zahllose Perlen und eine Reifenziste.

Fig. 3. Bernsteinfigur aus dem Steinkreisgrabe Circolo di Bes in Vetulonia, nach Falchi, Vetulonia, Taf. VIII, Fig. 8. Das Grab (l. c. 107 f.) enthielt unter anderem noch eine Besfigur aus grünlicher Glaspasta mit Federkrone und auf die Knie gestützten Händen, das leiterförmige Bronzegerät oben S. 459, Fig. 6 und das Dreifußbecken oben S. 459, Fig. 5.

Fig. 4. Bernsteinfigur aus demselben Grabe wie 2.

Fig. 6. Bronzefigur aus der Nekropole von Novilara bei Pesaro, nach Brizio, Mon. ant. Acc. Linc. V, 1895, S. 277 f., Fig. 71. Die Arme sind aus Draht separat gebildet und eingesetzt. Ebenso waren die Ohren eingesetzt, welche wahrscheinlich Ringe trugen.

Fig. 7. Desgleichen von ebenda, l. c. Fig. 70, beträchtlich besser geformt als 6. Die Ohren sind zum Einhängen von Ringen durchbohrt. Das Haar ist rückwärts zu einer gegen das Ende wieder breiter werdenden langen Flechte zusammengefaßt. Diese Verbreiterung am Ende langer Haarflechten findet sich bei vielen prähistorischen Frauenfiguren, auf norddeutschen Gesichtsurnen usw.

Fig. 8. Bronzefigur aus Verona, nach Rev. mens. Éc. d'Anthr. Paris II, 98, Fig. 13. Während 6 und 7 zum Anhängen eingerichtet waren, hat diese Figur ersichtlich als Aufsatz gedient.

Fig. 9 und 10. Zwei bronzene Doppelfiguren aus den Skelettgräbern von Torre di Mordillo bei Sybaris, nach NSc. 1888, Taf. XV, 23; XIX, 1. Die Gräber um 600 (?) enthalten noch keine griechischen Importstücke.

Fig. 11. Zwei Bronzefigürchen, durch Kettchen verbunden, aus einem Steinkreisgrabe von Vetulonia, nach Falchi, Vetulonia, S. 194, Taf. XVII, Fig. 33. Neuerdings abgebildet bei Milani, Studi e Materiali II, 1902, S. 6, Fig. 105 und III, 1905, S. 94, Fig. 445. Die rückwärtige Figur ist ithyphallisch, was in der obigen Abbildung nach Falchi unterdrückt ist. Milani sieht in dem rätselhaften Werke ein Symplegma des Zeus und einer „terrestrisch-marinen“ Göttin (l. c. II, S. 5).

Fig. 12. Bronzefigur (Aufsatz mit Fußzapfen) aus dem Steinkreisgrabe Primo Circolo delle Pelliccie in Vetulonia, nach Falchi, Vetulonia, Taf. XIV, Fig. 2. Roheste Arbeit, nach Déchelette Darstellung eines Sonnengottes, der sein Attribut, die Barke, in beiden Händen hält (Culte du soleil, S. 72, Fig. 42). Besser abgebildet bei Milani, l. c. III, 1905, S. 94, Fig. 440. Auch dieser sieht in der Figur eine durch den krönenden Strahlenkranz gekennzeichnete Sonnengottheit, in dem von ihr gehaltenen Attribut jedoch ein Symbol der Himmelswölbung. (Vgl. ebenda, S. 95, Fig. 439.) Die eigentümliche Kopfzierde und das in den Händen gehaltene Attribut erinnern an die weibliche Gottheit (Rhea?) auf einer Achatgemme des Kasseler Mus., Furtwängler, Ant. Gem., Taf. VI, 5 und Milani, l. c. I, S. 188, Fig. 16.

S. 459. Schematisch-symbolische Figuren, meist als Aufsätze oder Anhängsel verwendet.

Fig. 1. Kugelförmiges Tongefäß mit drei röhrenförmigen Mündungen, an den beiden rückwärtigen als Henkel eine nackte Frauenfigur. Aus der Nekropole von Novilara bei Pesaro, nach Brizio, Mon. ant. Acc. Linc. V, 1895, Taf. XIII, Fig. 10 (vgl. Fig. 15). Halsband, Gürtel und lange Haarflechte sind typische Attribute dieser Gestalt.

Fig. 2 und 4. (S. oben S. 521, Anm. 149.)

Fig. 3. Kleine Bronzegruppe im Britischen Museum, nach Kemble, Horae ferales, Taf. XXXIII, Fig. 16 (auch bei Reinach, Sculpture en Europe, Fig. 380). Von den Tieren des Pfluggespanns ist eines nach hinten gewendet, der Pflüger von der Art dämonischer Gestalten in mitteritalischen Bronzewerken. Ob das Ganze, so wie es vorliegt, echt und alt ist, scheint nicht ganz sicher.

Fig. 5. Dreifußbecken aus Bronze mit drei Reitern und darunter stehenden Vogelfigürchen, Fundort wie S. 451, Fig. 3, nach Falchi, Vetulonia, Taf. VIII, Fig. 20.

Fig. 6. Bronzegegenstand unsicherer Bestimmung. Fundort wie S. 451, Fig. 3, nach Falchi, Vetulonia, Taf. VIII, Fig. 15. Falchi sieht in den sechs sitzenden Figürchen Affen, in dem Gegenstand die Darstellung eines Bettes.

Fig. 7. Bruchstück eines kleinen bronzenen Toilettegerätes aus Villanova bei Bologna, nach Gozzadini, Intorno ad altre LXXI, tombe del sepolcr. Etr. scop. pr. Bologna, Fig. 5. Diese zierlichen kosmetischen Instrumente sind hauptsächlich in Mittel- und

Oberitalien, dann in den angrenzenden Alpenländern verbreitet und gehören hier der jüngeren, italisch beeinflußten Hallstattperiode an. Den Griff jenes Stückes bildet eine stehende nackte Frauenfigur mit symmetrisch erhobenen, kugelförmig endigenden Armen. Der Griffring auf dem Haupte des Figürchens ist mit zwei abwärts, die Hüften des letzteren mit zwei aufwärts gekehrten Vögelchen besetzt. Genaueres über die Zeitstellung der einzelnen Fundstücke von Villanova ist nicht bekannt, da ein nach Gräbern geordnetes Fundverzeichnis wohl existieren soll, aber nicht publiziert ist. Doch fand sich ein bis auf die Vögelchen ganz gleiches, vollkommen erhaltenes Toilettegerät, in welchem wir hier ein Gäbelchen mit zwei ganz kurzen Zacken erkennen, an einer Sanguisugafibel der älteren Gräber des Fondo Arnoaldi (Gozzadini, Scavi Arnoaldi, Taf. XII, Fig. 12), woraus hervorgeht, daß auch das Bruchstück aus Villanova der Periode Arnoaldi I, d. i. der letzten voretruskischen Stufe der Gräber bei Bologna (etwa 600—500 v. Chr.) angehört. Diese Arnoaldigräber lieferten (l. c., Taf. XIII, Fig. 5) auch eine Nadel aus Bronze, welche das Schema jener Menschenfiguren offenbar absichtlich wiedergibt.

Fig. 8. Bronzegerät unsicherer Bestimmung aus Falerii, nach NSc. 1887, Taf. VI, Fig. 6, welches der Hauptsache nach aus zwei zusammengefügten, mit Vogelfiguren besetzten Rahmen besteht, in welche je eine menschliche Figur mit ausgestreckten Armen eingefügt ist. Beide sind an den Armen, Knien und am Leibe mit Vogelpaaren besetzt. Bei einer dieser Figuren scheint noch ein Vogel mitten auf dem Oberleibe zu sitzen. Darüber erscheinen, unnatürlich hoch sitzend, halbkugelige Brüste; diese Figur ist also weiblich. Die Gegenfigur läßt männliche Geschlechtsteile erkennen, so daß wir hier Mann und Weib gepaart sehen. Dies ist schon richtig erkannt von Cozza und Pasqui (l. c. S. 310), welche in dem Gegenstande auf dem Oberleibe der Frau ein Kind zu erkennen glauben und das ganze Stück einer Pferderüstung zurechnen. Sie zählen dazu auch einen viereckigen Ring mit der Protome eines gehörnten, den Rachen öffnenden Tieres, auf dessen Stirn drei Vögelchen sitzen (l. c. Taf. VI, Fig. 4). In diesem Grabe fand sich Schmuck und anderes aus Gold (lavoro granulato) und Silber, dann Buccherogefäße, lauter Gegenstände, welche wir ebenfalls dem 6. Jahrhundert zuschreiben dürfen. Wir werden also auf die Zeit um 600 v. Chr. als diejenige geführt, in welcher jener Typus in Italien Eingang gefunden haben mag. Mit Vogelgestalten besetzte weibliche Figuren der mykenischen Kunst s. oben S. 55, Fig. 3 und 5. Der Typus ist demnach im Osten mindestens um ein Jahrtausend älter.

Fig. 9. Italische Bronzefibel, nach Kemble, l. c. Taf. XXXIV, Fig. 4.

Fig. 10. Henkel eines Bronzegefäßes aus Unteritalien, im Britischen Museum, nach Kemble, l. c. Taf. XXXIV, Fig. 10.

Fig. 11—15. Undset hat (Zeitschr. für Ethnol. XXII, 1891, S. 243) bemerkt, daß der von zwei auswärts gekehrten Vogelprotomen eingefaßte Kreis, ein beliebtes Ziermotiv der ersten Eisenzeit Italiens, auf ein ägypto-phönikisches Vorbild zurückgeht, welches ursprünglich die mit den Uräusschlangen verbundene Sonnenscheibe darstellt. Er dachte jedoch nur an gewisse getriebene Verzierungen an Bronzegefäßen und Bronzeschilden und übersah, wie ich bereits an anderer Stelle ausführte, daß dieses Motiv sehr häufig bei Bronzeanhängseln desselben Kulturkreises auftritt. Dabei ist, wie in der von Undset nicht ganz korrekt abgebildeten Reliefskulptur von Um-el-Awamid (richtiger hier Fig. 11), stets mehr oder minder deutlich die Mondsichel unten hängend angefügt. So findet sich dieses Symbol (vgl. hier Fig. 12—15) nicht nur oft an Bronzegefäßhandhaben, sondern auch an den Innenseiten von Rundschilden angehängt (z. B. aus der tomba del guerriero zu Corneto [Mon. dell' inst. X, Taf. X, Fig. 1 b] und aus einem Grabe zu Sant' Anatolia di Narco, Umbrien [Mus. ital. II, S. 95 und 126]). Auch dieses Zeichen vereinfacht sich im Norden zu einem Paar hängender Hörner oder Spiralen oder einer daraus entstandenen Doppelscheibe. In diesen Formen erscheint es sehr häufig unter den Anhängseln der ungarischen Bronzezeit (Photogr. Atlas, Antiqu. préhist. du Mus. nat. Hongr. Budapest, Taf. XXX, Fig. 232—287, 289—292, 303—321; Taf. XXXI, Fig. 25—28; Taf. XXXVIII, Fig. 1—7; Taf. XLI, Fig. 115; Taf. XLVI, Fig. 74—77), ebenso in der Bronzezeit der Schweizer Pfahlbauten. (Gross, Protohelvètes, Taf. XXXIII, Fig. 18, 35, 50, 56.)

S. 461. Skulptierte Grabsteine aus Ober- und Ostitalien.

Fig. 1 nach Mon. ant. Acc. Linc. V, 1895, S. 95, Fig. 3 (Text S. 466); **Fig. 2** ebenda, S. 181, Fig. 30 (Text S. 468); **Fig. 3** nach Montelius, Civ. prim. en Italie I. Textband S. 365, Fig. a (Text S. 462).

Aus Novilara stammt wahrscheinlich auch die von L. Mariani, Rendic. Acc. Linc. XVII, 1908, Nr. 12, Taf. nach S. 684, mitgeteilte Grabstele aus Sandstein (Fragment 59 cm hoch, 62 cm breit, 9 cm dick). Sie trägt vorn, unter einer Radfigur, eine von einem Spiralband umgezogene Inschrift in vier Zeilen, gleich den anderen picenischen Inschriften lesbar, aber nicht weiter verständlich (sabellischer Dialekt mit illyrischen oder etruskischen Elementen), rückwärts drei Reihen figürlicher Darstellungen gleichen Stils wie oben S. 461, Fig. 1 und 2, jedoch abweichenden Inhaltes. Zu oberst sieht man ein Schiff, darunter zwei Delphine (wie oben Fig. 1), daneben einen Mann, der nach Marianis Deutung seinen Schild zu Boden gestellt hat, um sich in einen Fluß zu stürzen und schwimmend ein am anderen Ufer befindliches pyramidenförmiges Ziel zu erreichen. Der mittlere Bildstreifen zeigt einen beschildeten und behelmten Krieger hinter drei wie fliehend abgewendeten und einem gefallenen Speerträger. Im untersten Streifen schreitet ein Löwe vor einem stilisierten Baum, auf dem eine Eule sitzt (vgl. die etruskische Gefäßzeichnung aus Narce, Mon. ant. Acc. Linc. IV, 329—330, Fig. 170 a), auf einen Mann zu, der auf dem Boden sitzt. Auf diesen Mann scheint sich auch ein langschwänziger Vogel aus der Luft zu stürzen. Mariani denkt an Darstellungen aus dem Leben des Toten, nicht an allegorische oder Jenseitsbilder. — In diesem Zusammenhang möge noch eine zweite von Mariani, l. c. XVIII, 1909, Nr. 6, Taf. nach S. 417, mitgeteilte ostitalische Steingrabstele erwähnt sein. Sie stammt aus Salpi (Capitanata, Apulien), besteht ebenfalls aus Sandstein und ist (wenig beschädigt) 65 cm hoch, 52—47 cm breit und 9 cm dick. In einem Rahmen aus rhombischen Mäandroiden befindet sich seltsamerweise eine Darstellung von Bronzeschmucksachen: einer Kahnfibel mit langem Fuß und eines großen Brustgehänges, das aus einer runden Zierscheibe und zwei länglichen Querbalken besteht. Diese sind mit Kettchen verbunden und tragen an weiteren Kettchen kleine runde Scheibchen, alles im reichsten ostitalischen „Hallstattstil". Nach den griechischen Vasen, die es enthielt, stammt das Grab aus dem 3. Jahrhundert v. Chr.

S. 463. Venetische Keramik mit figuralem Ornament (Text S. 472).

Fig. 1 nach Bpl. XXXVII, 1911, S. 6, Fig. A; **Fig. 2** ebenda, Taf. III; **Fig. 3** nach Boll. del Museo civico di Padova XIV, 1911, Taf. VII.

S. 465. Tongefäße mit eingeritzter und weißgefüllter Verzierung aus den Brandflachgräbern an den Pizzughi-Hügeln bei Parenzo in Istrien (Text S. 472).

Nach Atti e Memorie della Soc. Istriana d'archeologia e storia patria V, 1889, Taf. IV.

S. 467. Bruchstücke von Gürtelblechen aus den Brandflachgräbern an den Pizzughi-Hügeln bei Parenzo in Istrien (Text S. 472).

Ebenda, Taf. X.

S. 469. Tongefäße aus der Nekropole von Nesactium in Istrien (Text S. 472).
Nach JZK., N. F. III, 1, 1905, S. 327—332, Fig. 412—420.

S. 471. Bruchstücke verzierter Bronzeeimer aus der Nekropole von Nesactium in Istrien (Text S. 472).
Ebenda, S. 334, Fig. 421—428.

S. 473. Statuenfragmente und skulptierte Steinplatten eines Heiligtumes bei Nesactium in Istrien (Text S. 472 und 476).
Ebenda, S. 335—339 und 343 f.; **Fig. 1,** S. 343 f., Fig. 441; **Fig. 2,** S. 339, Fig. 437; **Fig. 3,** S. 338, Fig. 436; **Fig. 4,** S. 338, Fig. 435; **Fig. 5,** S. 338, Fig. 433; **Fig. 6,** S. 335, Fig. 432.

S. 474. Skulpturen aus einem Heiligtum bei Nesactium in Istrien (Text S. 472 und 474).
Ebenda, S. 335 und 340—342; **Fig. 1,** S. 340, Fig. 438; **Fig. 2,** S. 341, Fig. 439; **Fig. 3,** S. 342, Fig. 440; **Fig. 4,** S. 335, Fig. 429.

S. 475 und 477 (Text S. 480), 478 und 479 (Text S. 482). Hallstättische (und andere) Bronze- und Tongefäße.
Nach JfA. V, 1911, **S. 475, I,** l. c. S. 14, Fig. 18; **S. 475, II,** l. c. S. 16, Fig. 20; **S. 477,** l. c. S. 15, Fig. 19; **S. 478,** l. c. S. 20, Fig. 24; **S. 479,** l. c. S. 21, Fig. 25.
S. 475, I, Fig. 1 aus Hallstatt; Fig. 2 aus Veji; Fig. 3 und 4 aus Molinazzo-Arbedo (Tessin); Fig. 5 und 6 aus Wiesenacker (Oberpfalz); Fig. 7 aus Buchheim (Baden); Fig. 8 aus Freiwalde (Niederlausitz, Fig. 3—8 nach einer Zusammenstellung von A. Voß).

Auf S. 475 (II) und S. 477 (mit Ausnahme von Fig. 9 und 10) gehören die Tongefäße der Bronzezeit, die Bronzegefäße dagegen der ersten Eisenzeit an. Man könnte daraus schließen, daß die letzteren Nachbildungen der ersteren in einem andern Stoffe seien. Doch sind wohl schon die Tongefäße der Bronzezeit nach Bronzeoriginalen geformt, die in der Bronzezeit nördlich der Alpen jedoch seltener waren als in der ersten Eisenzeit. Nach Montelius (Die typolog. Methode, S. 71 ff.) wäre die Villanovaurne (S. 477, Fig. 8, 9) allerdings aus keramischen Stammformen der dritten bis vierten Bronzezeitstufe Oberitaliens hervorgegangen und bronzene Stücke wie l. c. Fig. 8 nur Übersetzungen aus der Keramik in die Metallarbeit. Mit S. 477, Fig. 4 und 11 ist angedeutet, wie möglicherweise die Buckelverzierung der Lausitzer Urnen aus der Nachbildung metallener Nietköpfe entstanden ist. Von dem Typus S. 477, Fig. 1 sind nach Montelius, PrZ. II, 1910, S. 262, und Cipr., Monaco 1906, II, S. 249, zwei Stücke in Norddeutschland, zwei in Dänemark und eines in Südschweden gefunden worden, jedesmal zusammen mit nordischen Bronzen der fünften Stufe, ca. 900—750 v. Chr.

Über das Alter der bei Sacken abgebildeten Bronzegefäße aus Hallstatt kann ich nach dem sonstigen Inhalt der betreffenden Gräber folgendes mitteilen, wobei ich (wie Cipr., Monaco 1906, II, S. 75, und Korresp.-Bl. d. Gesamtvereines etc. LV, 1907, S. 60) nur zwei Stufen unterscheide, eine alt- und eine junghallstättische.

1. Althallstättisch sind: der Eimer mit ankerförmigen Henkelanhängseln, XX, 2; der Eimerdeckel mit punktiertem Mäander, XX, 13;

der Eimerdeckel mit Rosetten und Hundefiguren, XXI, 2; die enggerippte Ziste, XXII, 1; der Gefäßuntersatz, XXII, 3; das Gefäß mit punktiertem Mäander, XXIII, 2; die Schale, XXIII, 4; die Schüssel mit Fußstützen, XXIV, 2; die Schüssel mit gebuckeltem Mundsaum, XXIV, 3; die Fußschüssel mit Buckeln und Vogelfiguren, XXIV, 7; die Buckelschale, XXV, 1; das Henkeltöpfchen, XXV, 5 und der Schöpflöffel, XXV, 6.

2. Junghallstättisch sind: der Eimer, XX, 4 mit dem Deckel, XXI, 1 (oben S. 545); die weitgerippte Ziste mit Buckelchen und Vogelfiguren, XXII, 2;[1]) das doppelkonische Gefäß, XXII, 4 (= oben S. 475, II, Fig. 1); die Zylinderhalsurne, XIII, 1 (= oben S. 477, Fig. 4); das Henkelgefäß mit Rinderkopf und Vogelfiguren, XXIII, 3; die große Fußschale mit gravierter Innenzeichnung (vgl. oben S. 550), XXIV, 1 und die Schale, XXV, 2.

Diese Einteilung, nach der mit einiger Sicherheit auch die anderen Exemplare derselben Typen chronologisch beurteilt werden können, gründet sich ausschließlich auf die Nebenfunde und deren Zeitstellung. Da jedoch beide Stufen eng zusammenhängen, ist der stilistische Unterschied oft nur gering, und zuweilen finden sich Gegenstände gleicher Form oder Verzierung in Gräbern beider Stufen. (Vgl. z. B. Taf. XXII, Fig. 3 und 2.) Sämtliche oben aufgezählte Bronzen stammen aus Brandgräbern. Es könnte auffällig scheinen, daß die orientalisierende Toreutik der Situlen und Gürtelbleche an einem so reichen Fundorte wie Hallstatt nur durch den einzigen Eimerdeckel (oben S. 545) vertreten ist. Aber die Beziehungen Hallstatts zum Formenkreise der venetischen Kultur sind auch sonst sehr gering, viel geringer als die des Savegebietes zu jener Kultursphäre Oberitaliens.

S. 481. Geometrischer Stil der ersten Eisenzeit an der oberen Donau (Text S. 484).

Nach MprK. I, S. 56 und 57, Fig. 22 und 23.

S. 483. Sepulkrale Keramik aus hallstättischen Tumulis in Österreich-Ungarn (Text S. 484).

Fig. 1 nach MprK. I, S. 42, Fig. 2; **Fig. 2** ebenda, S. 80, Fig. 1.

S. 485. Sepulkrale Tongefäße aus einem Tumulus der Hallstattzeit bei Gemeinlebarn in Niederösterreich (Text S. 484).

Fig. 1 nach MprK. I, S. 66, Fig. 57; **Fig. 2** ebenda, S. 60, Fig. 39.

S. 487. Tongefäße aus dem Gräberfelde auf dem Salzberg bei Hallstatt (Text S. 484).

Nach JfA. V, 1911, S. 23, Fig. 26.

---

[1]) Das geringere Alter dieses Stückes (beziehungsweise das höhere Alter der enggerippten Ziste mit beweglichen Henkeln wie XXI, 1) anerkannt jetzt auch Montelius (entgegen seiner früheren Datierung, Tidbestämning inom Bronsaldern, S. 153), Cipr., l. c. S. 269 auf Grund der Befunde in den etruskischen Gräbern der Certosa bei Bologna, wo nur solche Zisten mit unbeweglich festgenieteten Henkeln vorkommen. Montelius setzt daher die Reifenzisten mit beweglichen Henkeln in das 8.—7. Jahrhundert, die mit unbeweglichen Henkeln in das 6.—5. Jahrhundert.

S. 489. Bemalte schlesische Keramik der Hallstattzeit (Text S. 486 und 488).

Nach M. Zimmer, Die bemalten Tongefäße Schlesiens, Breslau 1889. (Eigene Zusammenstellung aus verschiedenen Tafeln.)

S. 497. Darstellung symbolischer Zeichen und Attribute (Text S. 495 ff.).

Fig. 1 nach Visconti, Vasi dell' antica Alba Longa, Rom 1823, Taf. II; **Fig. 2** nach ZfEV. 1901, S. 140, Fig. 59; **Fig. 3** nach A. Mosso, Origini della civiltà mediterranea (La Preistoria II), Mailand 1910, S. 193, Fig. 132; **Fig. 5** nach A. Mosso, Escursioni nel Mediterraneo etc. (La Preistoria I), 2. Auflage, Mailand 1910, S. 168, Fig. 85 (Figur auf einem der Steintäfelchen von Siteia auf Kreta, vgl. Xanthudidis, Ἐφημ. ἀρχ. 1900, S. 25—50, Taf. 3—4 und Milani, Studi e Materiali I, 1899, S. 175 ff.); **Fig. 6** nach Montelius, Civ. prim. en Italie I B, Taf. XLI, Fig. 17; **Fig. 7** nach Babelon-Blanchet, Catalogue des bronzes (der Pariser Nationalbibliothek), Nr. 916; **Fig. 8** nach Cipr., Budapest 1876, I, S. 676, Fig. 1.

Zu **Fig. 1**. In der Nekropole von Alba Longa ist, wie Pigorini, Bp. XXII, 1896, S. 233 zeigte, die Absicht, das Grab als Nachbildung der Wohnung Lebender zu gestalten, am reichsten und deutlichsten verwirklicht. Denn man gab nicht nur den Urnen die Form von Häusern, sondern fügte zum Leichenbrand oft auch noch kleine Tonfigürchen hinzu, in denen Pigorini Abbilder der Verstorbenen sieht. Diese Figürchen sind teils männlich, teils weiblich, nackt und sehr roh, ähnlich den unförmlichsten tönernen Votivfiguren aus Olympia. (Vgl. z. B. Archaeologia, London, Bd. XLII, Taf. X, Fig. 1 und Bonstetten, Recueil des Antiquités Suisses, Taf. XVII, Fig. 2.) Außerdem fanden sich beim Leichenbrand zuweilen sehr kleine Bronzegeräte, Miniaturnachbildungen der Waffen, die den Verstorbenen im Leben gedient hatten. Die seltsamen linearen Figuren auf der Türplatte der oben abgebildeten Hausurne sollen wohl türhütende Dämonen vorstellen und die Vergleichung mit orientalischen Arbeiten, wie dem kyprischen Zylinder oben S. 60, Fig. 4, läßt keinen Zweifel aufkommen, woher dieses heraldische Paar äußerst abgekürzter Drohgestalten stammt. K. v. d. Steinen (Prähist. Zeichen und Ornamente, Bastian-Festschr. 1896) wollte zwar in ihnen Tierfiguren (Eidechsen) mit Schwanz und Tüpfelzeichnung erkennen; sie sind es aber ebensowenig wie die Zeichnungen auf dem Dache Störche und Storchennester. Auf einer Hausurne aus Grottaferrata bei Rom (Montelius, Die vorklassische Chronologie, Taf. XIX, Fig. 5) wird die Stelle dieser beiden türhütenden Gestalten von zwei Hakenkreuzen eingenommen.

Fig. 2. Urne aus glänzend schwarzem Ton aus einem Hügelgrabe (Kurgan, mit Skelettbestattung) bei der württembergischen Kolonie Helenendorf, Kreis Elisabethpol in Kaukasien. Die Jagdszene, Bogenschütz und Antilope, erscheint zweimal darauf; auf dem zweiten Bilde ist die Ornamentfigur über den Kopf des Jägers anders. Die Tongefäße aus diesen Kurganen sind eigentümlich, aber nicht originell und verraten die Einwirkung ägäischer oder orientalischer höherer Kunst. Sie sind reich an geometrischen Zeichnungen, unter denen Mäander, echte und falsche Spiralen, Haken- und andere Kreuzfiguren vorkommen, sowie an Tierbildern, die denen der roheren transkaukasischen Gürtelbleche (s. oben S. 430 ff.) nahestehen. Mit den vorhin behandelten Drohgestalten auf der Hausurne von Alba Longa sind hier

Zeichnungen wie ZfEV., l. c. S. 119, Fig. 42 a, c, d zu vergleichen. Was v. d. Steinen als naturalistische „Tüpfelzeichnung" auffaßt, erscheint sehr oft als Füllung oder auch Einfassung tierischer und menschlicher Figuren und fällt unter denselben Gesichtspunkt wie S. 10, Fig. 1 und 8 (s. oben S. 609). Nach den Metallfunden stammen diese Gräber aus einer vorgeschrittenen Bronzezeit und dürften zeitlich den italischen Hausurnen nicht ferne stehen.

Das Tongefäß **Fig. 6** gehört ebenfalls derselben Zeit an wie Fig. 1, dem 10. oder 11. Jahrhundert v. Chr. Es ist eines der ältesten Stücke, die den Typus der Villanovaurne a dopio cono mindestens in einer letzten Vorstufe zeigen. Das Ornament auf dem Halse ist sehr einfach und rein geometrisch, verrät aber doch gewisse Einflüsse höherer Kunst, die bei der Entstehung des Villanovastils mitgewirkt haben (s. oben S. 446). Ob das Zeichen in der Mitte eine Barke oder eine gekuppelte Tierprotome nachbildet, ist fraglich, die Anlehnung an ein fremdes Muster dagegen kaum zu bezweifeln. Auch die beiderseits angebrachten Dreiecksfiguren können fremden Vorbildern entlehnt sein; vgl. dasselbe Zeichen auf den orientalisierenden Werken, S. 10, Fig. 8 (aus Narce) und S. 429, Fig. 5 (aus Transkaukasien). Die äußerste Vereinfachung darf nicht dagegen geltend gemacht werden. Später, in der mitteleuropäischen Hallstattkeramik werden diese einzeln oder in Gruppen auf den Urnenhälsen stehenden Dreiecke sehr häufig und rein ornamental (vgl. die erste Auflage dieses Buches, Taf. XXIII, Fig. 4—6); hier sind sie es aber noch nicht, und das Verhältnis zwischen Hals- und Bauchverzierung ist dasselbe, wie später bei den Ödenburger Figurenurnen (s. z. B. oben S. 559, Fig. 3).

S. 499. Bronzen mit rätselhaften figürlichen Darstellungen aus Kampanien und Etrurien.

Die Mehrzahl dieser Bronzen (Fig. 1—4 und 6) und einige andere sind zusammengestellt von Kemble „On some remarkable sepulchral objets from Italy, Styria and Mecklenburg" (Archaeologia XXXVI und Horae ferales 233 ff., die außeritalischen Funde sind die Bronzewagen von Strettweg und Peccatel. Die dort angeführten Daten beruhen auf handschriftlichen Notizen des Sammlers Payne Knight, der die unteritalischen Funde für oskisch hielt, während Kemble, der weiteres Material heranzog, sie für etruskisch erklärte und an die Alpenetrusker oder Rhäter als Verbreiter solcher Bronzen nach Mitteleuropa dachte).

Fig. 1. (Unbekannten italischen Fundortes, aus dem Besitze eines gewissen Comarmond aus Lyon in das Britische Museum gelangt und von Kemble zum Vergleich mit Fig. 3 etc. herangezogen.) Zwei schließbare Ringe mit einem kettenförmigen Verbindungsstück aus vier in Scharnieren beweglichen Gliedern, Ringe und Glieder durchbrochen gearbeitet, gefüllt und besetzt mit Reihen von menschlichen und Vogelfiguren. Die ersteren haben Fratzengesichter, wie sie auch an den acht Endknöpfen der vier Scharnierstäbe erscheinen. Ein Gerät unbekannter, wahrscheinlich sakraler Bestim-

mung, vielleicht zur Verbindung zweier zusammengehöriger Idolfiguren. Solche durchbrochene Scharnierketten mit wenigen bandförmigen Gliedern fanden sich an Geräten anderer Art in dem Grabe Regulini-Galassi (Mus. Greg. II, Taf. II, 1 und 7, vgl. oben S. 455) und in einer Klasse vermutlich gleichzeitiger Gräber zu Vetulonia (Falchi, Vetulonia, Taf. X, 12; XV, 24).

Fig. 2. (Als Deckel einer Ziste in einem Grabe der Basilikata unfern von Neapel gefunden. Gerhard, Etrusk. Spiegel I, Taf. XVIII, S. 58, von Kemble zum Vergleich herangezogen.) Die kreisrunde flache Scheibe trägt am Rande drei auswärts gewendete Tierfiguren und drei tierköpfige Menschengestalten, in der Mitte eine Menschenfigur auf einer doppelten Vogelprotome (Barke?). Die Ziste war mit figuralem Schmuck in griechischem Stil graviert, enthielt aber eine Anzahl von Bronzefiguren rohen Stils ähnlich dem Besatze des Deckels, nämlich nach Gerhard sieben Menschenfiguren mit ausgestreckten Armen und eine achte mit spitzer Kopfbedeckung und zum Gesicht erhobener rechter Hand, zwei andere mit deutlichen Tierköpfen, drei Hirsche, 20 andere Vierfüßer, vielleicht Pferde, 14 Tauben und acht andere Vögel, durch schmale Platten verbunden, wahrscheinlich Randstücke von Figurenplatten und Ringschmuck, der wohl einst an den Figuren angebracht war.

Fig. 3. (Nach Payne Knight, aus dessen Besitz das Stück in das Britische Museum kam, in einem Grabe Kampaniens gefunden. Dieses Grab enthielt angeblich außerdem die Fibel Fig. 6, ferner die Unterplatte eines fast vollkommen gleichen Stückes wie Fig. 3, ein Eisenmesser mit Bronzegriff, auf dessen Knauf ein Vögelchen sitzt, und einige Bronzegegenstände von geringerem Belang. Vgl. Kemble, Hor. fer. 243, 247.) Großes kegelstutzförmiges Bronzegerät, gebildet aus zwei horizontalen, durch vier gedrehte, mit Granatäpfeln geschmückte Säulen verbundenen, kreisförmigen Platten. In der Mitte der unteren Platte steht ein Rinderpaar mit Joch und Deichsel, vor und hinter demselben, nach der Mitte gewendet, je eine tierköpfige androgyne Menschenfigur, rechts und links, nahe dem Rande, zwei große durchbrochene Dreiecksanhängsel mit Tragring und je zwei Vogelköpfen (vollkommen gleich dem S. 499, Fig. 5 abgebildeten Anhängsel von Suessula), vor jedem derselben, nach innen gekehrt, je zwei tierköpfige Menschenfiguren ohne Geschlechtsandeutung auf doppelten Vogelprotomen, einen Arm zum Kopfe erhoben, den anderen in die Hüfte gestemmt, mit Ohrringen und Ringen am Hinterkopf (gleich dem S. 499, Fig. 7 abgebildeten Fibelaufsatz von Suessula). Die Vogelprotomen tragen Ringe in den Schnäbeln. Am Rande stehen abwechselnd zehn auswärts gekehrte Vögelchen mit Ringen in den Schnäbeln und zehn Granatäpfel. Die Stäbe, mit welchen die Vögelchen am Plattenrande festgezapft sind, laufen unter demselben in Drahtspiralscheiben aus. Ebensolche Vögelchen umgeben im Kreise die obere Platte, deren Mitte ein größerer gehörnter Vogel einnimmt.

Dieses Stück wurde wieder abgebildet, aber nicht weiter behandelt von S. Reinach (La sculpture en Europe, S. 139, Fig. 441). Nach

dem Zusammenhang, in welchen Reinach dasselbe bringt, hält er es für ein Produkt europäischer Plastik „avant les influences gréco-romaines“. Er nennt es kurz: „un objet extraordinaire, découvert, assure-t-on, dans l'Italie centrale (?), et qui pourrait bien être le produit d'une restauration audacieuse, due à quelque ‚pasticciatore‘ napolitain“. Doch meint er: „les éléments sont certainement antiques“. Was den Verdacht einer modernen Zusammenstoppelung betrifft, so könnte eine Nachprüfung des Originals darüber vielleicht Klarheit bringen. Indessen ist es auch wohl möglich, daß Objekte, welche ursprünglich nicht für diesen Zusammenhang geschaffen wurden, schon in alter Zeit zu dieser seltsamen Komposition vereinigt wurden. Zunächst erwecken die beiden so unlogisch mit ihrer Basis aufgestellten Anhängselfiguren die Vermutung, daß sie ihrer ursprünglichen Bestimmung entfremdet seien. Aber auch die auf gekuppelten Vogelprotomen stehenden Dämonenfiguren haben, wie erwähnt, kleine Ringe im Hinterhaupt, sind also vielleicht ebenfalls ursprünglich als Anhängsel gedacht. Allein diese Erscheinung wiederholt sich (in Gestalt von Ösen am Hinterkopf, die Ringe sind nicht immer erhalten) bei den Figuren mehrerer ähnlicher Plattenwerke, unter anderem bei einigen kleineren Gestalten des bekannten Plattenwagens, der bei Strettweg in Steiermark in einem Tumulus ausgegraben wurde (S. 507, Fig. 2). Vielleicht sind also schon in alter Zeit verschiedene Hände — solche, welche die Figuren zu beliebigem Gebrauche herstellten, und andere, welche sie in bestimmte Verbindungen brachten — an der Entstehung derartiger Werke beteiligt gewesen. Bei dieser Möglichkeit erscheint es noch mißlicher, in den Gehalt solcher Arbeiten eindringen zu wollen. In der ersten Auflage dieses Buches, S. 428 ff., habe ich gleichwohl einen solchen Versuch gemacht, den ich jetzt gerne fallen lasse, um nur im allgemeinen an dem Einfluß orientalischer Kultgestalten und Religionsvorstellungen festzuhalten, der sich in diesen italischen Bronzegußwerken deutlich, wenn auch nicht vollkommen deutbar, ausdrückt. Mit dem Gestus, den Tierköpfen und Fratzengesichtern der dämonischen Gestalten in Fig. 2 und 3 sind zahlreiche echt etruskische Werke, Buccherovasen, die Wagenbeschläge von Perugia u. a. zu vergleichen (z. B. Milani, Studi e Materiali II, 1902, Taf. nach S. 70. S. auch oben S. 60, Fig. 4).

Fig. 4. (Unbekannten italischen Fundortes, aus der Sammlung Borgia von Kemble zum Vergleich mit Fig. 3 herangezogen.) Dieser Gegenstand besteht ebenfalls aus zwei kreisrunden Platten, welche jedoch nicht durch Stäbe, sondern durch drei Kettchen miteinander verbunden sind. Die obere kleinere trägt nur einen Bügel zum Anfassen oder Aufhängen des Gerätes. Die untere ist in der Mitte mit einer Rinderfigur, am Rande mit vier Männchen (oder richtiger geschlechtlosen Figuren) und mehreren Vögelchen besetzt, deren Fußzapfen unter der Platte in Spiraldisken auslaufen. Ohren und Schnauze des Rindes, Ohren und Hinterkopf der Menschenfiguren tragen eingehängte Ringelchen. Die letzteren waren also vielleicht ursprünglich bestimmt, als freie Anhängsel getragen zu werden.

Fig. 5. (Aus dem älteren Teil der Nekropole von Suessula bei Cancello, einem der Gräber des 6. Jahrhunderts, die unter anderem smaltene Idole und Skarabäen ägyptischen Stils enthielten, nach Röm. Mitt. II, 1887, 250, Fig. 19, Nr. 18.) Dreiecksanhängsel, oben gitterförmig durchbrochen, unten für Kettchen durchbohrt, beiderseits Vogelköpfe mit eingehängten Ringen (vgl. die Unterplatte in Fig. 3 und den Skarabäus aus Sardinien, S. 49 links oben).

Fig. 6. (Angeblich aus demselben Grabe wie Fig. 1, sehr ähnlich der Oberplatte dieses Stückes.) Ungewöhnlich große „fibula ad arco di violino", besetzt mit einer kreisrunden Scheibe, an deren Rand abwechselnd Scheibchen und Vogelfiguren und in deren Mitte ein stierköpfiger Vogel mit Ohrringen eingezapft ist. Die Verwendung dieser Platte als Fibelschmuck ist vielleicht sekundär, aber wahrscheinlich alt und echt.

Fig. 7. (Fundort wie bei Fig. 5, Röm. Mitt., l. c. Nr. 5.) Aus denselben Gräbern stammt ferner eine altertümliche gestreckte Fibel, auf deren Bügel als plastischer Aufsatz eine auf zwei gekuppelten Vogelprotomen stehende menschliche Figur erscheint, welche die eine Hand zu dem mit Ohrringen geschmückten Haupte erhebt, die andere in die Hüfte stützt. Das Gesicht ist fratzenhaft gebildet und scheint die Zunge herauszustrecken; das Geschlecht ist nicht angegeben. Vgl. die ganz ähnlichen Gestalten (Dämonen) in Fig. 2 und 3. Aus Fig. 6 und 7 ergibt sich, daß man in Unteritalien, wohl zu apotropäischem Zweck, Fibeln mit derlei figuralen Aufsätzen, die gelegentlich auch beliebige andere Verwendung fanden, zu tragen liebte.

Fig. 8. (Aus der tomba degli Acquastrini, einem der Steinkreisgräber [Circoli di pietre rozze] von Vetulonia, Falchi, Vetulonia, Taf. XVII, Fig. 28.) Stücke wie Fig. 8 und 9 und zahllose ähnliche, die aus Etrurien in viele Museen gelangt sind, wurden früher allgemein für Kandelaber gehalten, an deren emporgekrümmten Zacken Kerzen aufgesteckt worden seien; J. Déchelette zeigte jedoch, daß es Herdgeräte, Ständer für Bratspieße gewesen seien, welche letzteren auch in vielen Gräbern mit ihnen zusammen gefunden wurden. Vgl. Déchelette, Les origines de la Drachme et de l'Obole (Rev. numismat., Paris 1911), S. 8 f. Die Krönung des Ständers Fig. 8 bilden vier Köpfe mit Spitzhelmen oder Schiffermützen. Sechzehn solche Köpfe lagen einzeln in demselben Grabe (Falchi, l. c. Fig. 31) und bildeten vielleicht einst eine Verzierung des Sarges oder, wie Milani glaubt, eines Beckens. Milani gibt, Studi e Materiali II, 1902, Taf. nach S. 88, Fig. 284, eine gute größere Abbildung der Krönung des Ständers und Fig. 285 die eines der einzelnen Köpfe, deren nach seiner Angabe nur zwölf vorhanden sind, und deutet diesen Bildschmuck auf den Kult der kretischen Daktylen, was mindestens zweifelhaft erscheint.

Fig. 9. (Aus dem Secondo Circolo delle Pelliccie, einem der anderen Steinkreisgräber aus Vetulonia, Falchi, l. c. Taf. XV, Fig. 5; dabei unter anderem auch ein deckelförmiges Gerät mit Scharnierkette und eine Tierfibel.) Herdständer wie Fig. 8, darauf als Krönung eine auf zwei Paaren

gekreuzter Vogelprotomen („Barken") stehende nackte weibliche Figur, die mit der Rechten ein Gefäß auf dem Kopfe festhält, mit der Linken die Scham bedeckt. Vermutlich liegt einer solchen Mischung konventioneller Typen — nackte, gefäßtragende Frau, Stehen auf einer vogelköpfigen „Barke" — kein näher bestimmbarer Gedanke zugrunde, sondern nur die allgemeine Absicht, das Gerät mit irgendwelchen religiösen, apotropäischen Abzeichen auszustatten.

S. 507. Figurale Arbeiten aus Gräbern der ersten Eisenzeit.

Fig. 1 nach MAG. XIII, 1883, Taf. XXI (Text S. 546); **Fig. 2** nach Much, Atlas, Taf. XLI, Fig. 1 (Text S. 509).

Über Fig. 1 s. oben S. 546. Der kegelstutzförmige Bronzeeimer, gewöhnlich „Situla" genannt, wie Fig. 1 (s. auch S. 547 und 553) ist ein spezifisch oberitalischer Gefäßtypus, der in Etrurien und Latium (Tomba del duce in Vetulonia, Chiusi, Corneto, Tomba Bernardini in Palestrina) nur vereinzelt, unverziert und stets in Begleitung orientalisierender oder orientalischer Gegenstände vorkommt. Deshalb sieht Gh. Ghirardini, der über diesen Typus und besonders über dessen Vorkommen in Este am ausführlichsten geschrieben hat (La Situla italica primitiva I, Sp. 52), in ihm eine orientalische Gefäßform, die von den Phönikiern nach Italien gebracht worden sei und hier im Norden des Apennin, um Bologna, namentlich aber um Este, ihre westliche Heimat gefunden habe. In den Gräbern bei Bologna finden sich bronzene Situlen von der Stufe Benacci II an, tönerne erst in der Stufe Arnoaldi I, die einen wie die anderen nur als Beigefäße. Bei Este erscheinen die Situlen ebenfalls erst in der zweiten Gräberstufe und verdrängen als Aschengefäße die tönernen Villanovaurnen. Vom östlichen Oberitalien aus fanden die bronzenen Situlen starke Verbreitung in die angrenzenden Alpenländer und dort, sowie darüber hinaus, sehr häufige Nachbildung in Ton. Zu den ältesten nach Mitteleuropa gelangten Exemplaren gehören die von Unterglauheim bei Augsburg, AuhV. IV, Taf. 19, und von Hajdu-Böszörmeny in Ungarn, Hampel, Bronzezeit I, Taf. LXIV, Fig. 3 mit getriebener, althallstättischer Verzierung durch große, von zwei Vogelprotomen oder Schlangenkörpern flankierte Kreisfiguren (der „Sonnenbarke", s. oben S. 500). Im Gegensatz zu diesen älteren und schwerfälligeren Stücken mit rundlicher Schulter, breitem, schrägem Mundsaum und festgenieteten horizontalen Bügelhenkeln sind die Situlen der jüngeren Hallstattzeit — und somit auch fast alle „situle istoriate", d. h. Eimer mit figurenreichen Bildszenen, — schlank und eckig profiliert, mit kantiger Schulter und senkrechtem Halse, und wurden an losen, die Mündung überspannenden Henkelreifen getragen. Seltener sind unter den jüngeren Exemplaren solche mit geschweiftem Profil und verbreitertem Bodensaum, wie die Situla Benvenuti aus Este (oben S. 543) und der Inschrifteimer von Cembra in Südtirol (Ghiradini, l. c. I, S. 94, Fig. 31). In Ton wurden beide Formen nachgebildet. Schon in der älteren Gräberstufe von Sta. Lucia zeigt die tönerne Situla als Kennzeichen solcher Nachbildung Verzierung mit Bronzeschüppchen, das ist

Imitation getriebener Buckelchen. In der dritten (letzten vorkeltischen) Stufe von Este, in der zweiten von Sta. Lucia und in Schichten gleichen Alters in Istrien (Pizzughi) und Krain (St. Marein) erhält sie tönerne Reifen, zwischen denen schwarze Bänder oder Gittermuster gemalt sind. In den figuralen Darstellungen der Bronzeeimer erscheinen außer anderen Metallgefäßen wieder solche Situlen abgebildet, und zwar im Gebrauch bei Trinkgelagen, wie oben S. 547, oder bei Festopferzügen, wie auf dem Certosaeimer. Ghirardinis ausführliche Monographie dieses Typus erschien in den Mon. ant. Acc. Linc. II, 1893; VII, 1897 und X 1900; sie behandelt im ersten Teil Ursprung und Verbreitung der Situla in Italien, im zweiten die geometrische, im dritten die zoomorphe Verzierung dieser Gefäße mit eingehender Berücksichtigung aller Formen und ornamentaler Motive, welche letzteren auf die jonisch-griechische Kunst zurückgeführt werden.

S. 511. Tönerne Aschenurne auf tönernem Stuhl, aus Chiusi. Herdstelle mit tönernen Feuerböcken von einem Wohnplatz bei Heilbronn.

Fig. 1 nach Gh. Ghirardini, L'archeologia nel primo cinquantennio della Nuova Italia, Rom 1912, S. 63, Fig. 29 (Text S. 512. Eine Zusammenstellung kleiner tönerner Thron-Nachbildungen aus Zypern, Knossos, Mykene, Tiryns und Thapsos gibt Milani, Studi e Materiali III, 1905, S. 132, Fig. 547—551 und 552); **Fig. 2** nach A. Schliz, Heilbronner Urgeschichtsforschung etc., S. 14, Fig. 11 (Text S. 524).

S. 515. Kretische Altertümer.

Fig. 1 nach A. J. Evans, Knossos Excavations 1902—1903, Taf. III (Text S. 376); **Fig. 2** ebenda 1900—1901, S. 53, Fig. 15 (Text S. 514 und 516).

S. 519. Tierbildnerei und Tierornament der ersten Eisenzeit (Text S. 516 ff.).

Fig. 1 und 2 nach den Originalen im k. k. naturhist. Hofmuseum Wien; **Fig. 3** aus MAG. XIII, 1883, Taf. XX, Fig. 2; **Fig. 4** von ebenda XXI, 1891, Taf. IX; **Fig. 5** nach dem Original im k. k. kunsthistor. Hofmuseum Wien; **Fig. 6** nach Much, Atlas, Taf. XLVIII, Fig. 19; **Fig. 7 und 8** nach MprK. I, S. 57, Fig. 24 und 25; **Fig. 9** nach dem Original im Mus. preist. Rom; **Fig. 10** nach dem Original im k. k. naturhistor. Hofmuseum Wien; **Fig. 11** nach Falchi, Vetulonia, Taf. XVIII, Fig. 16; **Fig. 12** nach E. Chantre, Caucase II, Atlas, Taf. V bis, Fig. 3; **Fig. 13** nach Babelon-Blanchet, Catalogue des bronzes (der Pariser Nationalbibliothek), Nr. 797; **Fig. 14** nach Mon. dell' Inst. X, Taf. 37, Fig. 3. (An dem letzteren Stück ist das Tierornament nur durch die beiden seitlich angebrachten Pferdeköpfe vertreten, und diese sind eigentlich umgewandelte menschliche Arme; denn das Zierstück oder Amulett ist seiner Hauptgestalt nach eine weibliche Figur, deren Gesichtsmaske von der richtigen Stelle in die Brustgegend herabgesunken ist; darunter die beiden mammae. Einige andere Beispiele gekuppelter Pferdeprotomen an Bronzeanhängseln aus Südtirol und Bosnien s. in der 1. Auflage dieses Buches, Taf. XIII. Schlagend Ähnliches enthält die finnisch-ugrische Kulturgruppe der Eisenzeit, vgl. z. B. Cipr., Stockholm 1874, II, S. 664, Fig. 9 aus Perm.)

S. 527. Tönerne Hausurnen aus Italien und Kreta, Gesichtsurnen aus Norddeutschland (Text S. 525 f.).

Fig. 1—6 nach F. Cordenons, La casa Ariana dei tempi più remoti all' epoca storica (Rivista di Storia antica, N. S. VIII, Padua 1904); **Fig. 7** nach Berendt, Die pomerellischen Gesichtsurnen, Königsberg 1872, Taf. I, Fig. 13; **Fig. 8** nach A. Lissauer, Prähistor. Denkmäler der Provinz Westpreußen, Taf. III, Fig. 13 (Text S. 532).

S. 529. Norddeutsche Hausurnen und westpreußische Urnenzeichnung (Text S. 526).

Fig. 1—11 nach L. Lindenschmit, AuhV. u. A.: **Fig. 12** nach Berendt, l. c. Taf. III, Fig. 10 (Text S. 533).

Die zeitlichen Ansetzungen der norddeutschen Hausurnen schwanken um nicht weniger als ein halbes Jahrtausend, während man darüber einig ist, sie an das Ende der Bronzezeit, beziehungsweise an den Beginn der ersten Eisenzeit zu verlegen. Montelius (Der Orient und Europa, 1899) stützt sich auf die von ihm angenommenen Beziehungen zwischen den italischen und den nordischen Hausurnen und setzt daher die ältesten der letzteren in das 12. bis 11. Jahrhundert, die jüngsten (Türurnen) um einige Jahrhunderte später. Er findet die nordischen Hausurnen von den italischen formell zu verschieden, als daß jene unmittelbare Nachbildungen importierter fremder Originalstücke sein könnten; es war also nur die Idee der Hausurne (wie später die der Gesichtsurne), die auf dem durch andere Handelswaren gebahnten Wege vom Süden nach dem Norden gelangt sei (PrZ. II, 1910, S. 269). P. Höfer (Über drei neue Hausurnen und über Hausurnentypen, KblAG., 1900, 115 ff.) betrachtet dagegen den Abschnitt von 600 bis um 400 als die Zeit der nordischen Hausurnen. Ein Zusammenhang zwischen den deutschen und den italienischen Hausurnen erscheint ihm unannehmbar, „weil zwischen dem Harz und Etrurien niemals eine Hausurne zum Vorscheine gekommen ist". Für ihn sind die Beigaben in den Hausurnengräbern maßgebend, besonders die sogenannten „Schwanenhalsnadeln" und andere Nadelformen, die der letzten Stufe der nordischen Bronzezeit (nach Montelius 650—500 v. Chr.) angehören. Ausführlicher behandelte Höfer die absolute Chronologie der Hausurnen in einem Aufsatz über das Steinkisten- und Hausurnenfeld von Hoym (Zeitschr. d. Harzgeschichtsvereines in Wernigerode XXXI, 1898, S. 244—283). Er stützt seine Datierung des genannten Gräberfeldes hauptsächlich auf die mitgefundenen „Lausitzer Gefäße der mittleren Periode", auf die mitgefundenen Bronzenadeln und auf die an einer Hausurne von Hoym auftretende plastische Verzierung mit Tierköpfen und Vogelfiguren, wie sie der Hallstattzeit eigentümlich ist. O. Olshausen hat (ZfEV. 1901, 424 ff. nach Flinders Petrie, Diospolis parva, S. 52, Taf. 25) auf ägyptische hausurnenförmige Tongefäße aufmerksam gemacht, denen unter den oben S. 529 abgebildeten am meisten Fig. 4 (aus Burgkemnitz) und 5 (aus Polleben) entsprechen. Ihre Bestimmung ist unbekannt, man vermutet, es seien Modelle für Kornspeicher gewesen. Die Zeitstellung ist ebenfalls unsicher, doch sind sie gewiß nicht jünger als die Mitte des zweiten Jahrtausends v. Chr., also vielleicht um ein halbes Jahrtausend älter als die italischen und möglicherweise um ein ganzes Jahrtausend älter als die nordischen Hausurnen. Eine historisierende Anknüpfung an eine der beiden letzteren Gruppen ist noch nicht versucht worden.

S. 531. Westpreußische Gesichtsurnen und Urnenzeichnungen (Text S. 528).

Fig. 1 nach Berendt, Die pomerellischen Gesichtsurnen, Königsberg 1872 und 1878, Taf. IV, Fig. 28; **Fig. 2** ebenda III, 10; **Fig. 3** ebenda II, 7; **Fig. 4** ebenda IV, 4; **Fig. 5**

nach H. Conwentz, Das Westpreuß. Provinzialmuseum 1880—1905, Taf. 62, Fig. 3; **Fig. 6** nach Berendt, l. c. II, 8; **Fig. 7** ebenda VII, 58; **Fig. 8** ebenda I, 24.

S. 535. Bronzefiguren aus Skandinavien und Norddeutschland (Text S. 536 f.).

Fig. 1—4 nach Fornvännen IV, 1909 (**Fig. 1**, S. 176, Fig. 1; **Fig. 2**, S. 177, Fig. 3; **Fig. 3** S. 176, Fig. 2; **Fig. 4**, S. 177, Fig. 4); **Fig. 5** nach Montelius, Les temps préhist. en Suède, S. 126, Fig. 178; **Fig. 6** nach Undset, Erstes Auftreten des Eisens, S. 368, Fig. 48; **Fig. 7** nach AfA. XXI, S. 68, Fig. 65.

S. 545. Bronzener Eimerdeckel aus Hallstatt mit Tier- und Mischfiguren venetischen Stils (Text S. 550).

Fig. 1 nach Sacken, Hallstatt, Taf. XXI, Fig. 1; **Fig. 2** nach Photographie des Originals.

S. 547. Die Situla von Kuffarn in Niederösterreich und ein Stück des Bildstreifens (Gelageszene) (Text S. 550).

Nach MAG. XXI, 1891, Taf. IX.

S. 549. Venetische und transalpine Toreutik der ersten Eisenzeit.

Fig. 1 nach MAG. XIV, 1884, Taf. IV (Text S. 552); **Fig. 2 und 2 a** nach Archaeolog. Értesitö 1909, S. 408, Fig. 5 und 6 (Text S. 550).

S. 553. Die Situla von Watsch in Krain und ein Stück der beiden unteren Bildstreifen (Faustkampf und Tierfries) (Text S. 552).

Nach MAG. XIII, 1883, Taf. XX, Fig. 1 und 2.

S. 559. Aus den hallstättischen Grabhügeln von Ödenburg in Ungarn (Text S. 560 f.).

Fig. 1 nach MAG. XXI, 1891, S. [72], Fig. 11; **Fig. 2** ebenda, Taf. X, Fig. 1; **Fig. 3** ebenda, Fig. 2.

S. 567. Arbeiten der La Tène-Periode aus Westeuropa (Text S. 566).

Fig. 1 nach Ra. 1901, II, S. 52, Fig. 5; **Fig. 2** ebenda S. 54, Fig. 2; **Fig. 3** nach Bulletin Hispanique XIII, 1911, S. 267, Fig. 15; **Fig. 4** nach Ed. Fourdrignier, L'âge du fer, Enghien 1899, Taf. III, Fig. 6.

Die Tongefäße Fig. 1 und 2 haben die Form rundlich profilierter etruskischer Bronzeeimer, wie sie in vorrömischer Zeit weit hinauf nach Norden (bis Dänemark, vgl. Mém. Soc. Ant. Nord. 1896—1901, S. 358) Verbreitung fanden. Nach Déchelette hätte jedoch die Bretagne die italischen Einflüsse dieser Zeit nicht auf dem Landweg über Oberitalien, sondern auf dem Seeweg über Spanien erfahren, obwohl sich die schmalen Bandmuster von Fig. 2 schon auf venetischen Situlen finden (Manuel II, 3, S. 1469, Fig. 664). Das Ornament an Fig. 1 macht den Eindruck eines nachgeahmten Metallbeschläges. In technischer Hinsicht ist für die bretagnischen Tongefäße wie Fig. 1 und 2 (desgleichen für die Früh-La Tène-Tongefäße der Marne) die Anwendung eines drehbaren Blocktisches mit Unrecht angenommen worden. Diese Annahme stützt sich auf die saubere und korrekte Ausführung der Mundsäume usw. Die Drehscheibe des Töpfers fand nördlich der Alpen zuerst in Süddeutschland während der Früh-La Tène-Periode teilweise Eingang und verbreitete sich in der Mittel-La Tène-Zeit weiter nördlich zu den nächsten germanischen Stämmen. Erst in der Spät-La Tène-Zeit erstreckte

sich ihr Gebrauch, immer noch neben der freihändigen Arbeit, über das ganze Gebiet der keltischen Stämme. Späte, freihändig angefertigte Ware zeigt die Formen der Drehscheibenarbeit, so z. B. schon die hallstättische Keramik von Sta. Lucia (oben S. 480). Große Ähnlichkeit mit dieser letzteren hat nicht nur die freihändige Früh-La Tène-Keramik der Marne (Déchelette, Manuel II, 3, 1462, Fig. 659, 4—10), sondern auch die Mittel-La Tène-Drehscheibenkeramik Oberbayerns und Frankreichs (l. c., Fig. 675) und die Spät-La Tène-Keramik Englands (l. c., Fig. 681).

S. 569, Fig. 1. Eiserne Lanzenspitze aus einem Urnengrabe von Csabrendek, Ungarn (Text S. 565).

Das Original befindet sich in der Sammlung des Herrn Koloman Darnay von Szentmartón in Sümegh, Komitat Zala. Vgl. Sümegh és Vidéknék Óskora, Budapest 1899 (Archaeolog. Közlemények XII), S. 40. Abbildungen auch im Archaeolog. Ertésitö X, 1890, S. 243 und ZfE. 1905, S. 374, Fig. 3. Die Zeit dieser schön verzierten Lanzenspitzen, sowie der an der Mündung der Scheide ähnlich verzierten Schwerter (Déchelette, Manuel II, 3, 1119) ist die mittlere La Tène-Periode. Sie finden sich in der Schweiz und in Ungarn. Eine besonders fein und eigentümlich beiderseits auf der rechten Blatthälfte dekorierte Lanzenspitze aus dem Bette der Ziehl bei Neuenburg in der Schweiz (Vouga, La Tène, Taf. V) ist oft abgebildet (auch bei Déchelette, l. c. S. 1147, Fig. 480). Die Muster wirken wie durchbrochene Beschläge; über die Technik ihrer Herstellung — teils Punzierung, teils Ätzung — ist viel geschrieben worden. In der Spät-La Tène-Zeit finden sich verzierte eiserne Lanzenspitzen von weit geringerer Schönheit der Muster im nordöstlichen Deutschland (Schlesien, Pommern, West- und Ostpreußen, ZfE., l. c. S. 370).

S. 569, Fig. 2. Bruchstücke eines bronzenen Eimerdeckels (?) aus Levroux, Frankreich (Text S. 562).

Das Original befindet sich im Museum von Châteauroux, als Fundort gilt (nicht mit aller Sicherheit) das durch seine zahlreichen Funde gallischer Münzen bekannte „Oppidum" bei Levroux, zirka 20 km nördlich von Châteauroux. (Adr. Blanchet, Traité des monnaies gauloises II, 506.) Die erste Abbildung der beiden Fragmente in ungleichem Maßstab gab Blanchet (Antiquités du dép. de l'Indre, Bull. Soc. Ant. France, 1901, 263), eine ungenügende Abbildung des größeren Bruchstückes, als vermeintliches Helmfragment aus Bonneus bei Châteauroux vorher Bonstetten, Recueil d'Antiquités Suisses, 2. suppl., Bern 1868, Taf. IX, Fig. 9, darnach S. Reinach, La Sculpture en Europe, Angers 1896, S. 117, Fig. 333. Auf Blanchet geht auch die Vermutung zurück, daß die Stücke von dem Deckel eines Eimers oder einer Ziste herrühren, da sie weder zu einem Helm noch zu einem Rundschild gehört haben können. Die oben wiederholte Abbildung mit leichten Ergänzungen gab H. Breuil, Sur quelques bronzes celtiques du musée de Châteauroux, Ra. 1902, I, 328, Fig. 1. (Darnach auch Déchelette, Manuel II, 3, S. 1455, Fig. 657.) Die zeichnerische Darstellung ganzer, wenn auch phantastisch

entstellter Tierfiguren ist immerhin eine Seltenheit in der La Tène-Kunst. Wo sie doch vorkommen, sind sie meist paarweise, im Wappenschema gegeneinandergestellt. So auf der bekannten Schwertscheide von La Tène (mit einer dritten Tierfigur darüber,[1]) Groß, La Tène, Taf. VII), auf dem Tongefäß von Matzhausen (oben S. 565), auf den Eimerbeschlägen von Aylesford und Marlborough (Guide Brit. Mus., Iron age, S. 28, Fig. 25; S. 116, Fig. 93 f.) und in dem hier behandelten Stück. Breuil hat wohl recht, wenn er auch in der Tierfigur des größeren Fragments wegen des Stummelschwanzes einen Hirsch sieht, nicht wie Blanchet und Reinach ein Pferd. Die Verbindung menschlicher Masken mit den Tierfiguren hat im La Tène-Stil nichts Auffallendes. Sie findet sich auch an den Eimerbeschlägen von Marlborough und, wie Breuil bemerkt, auf gallischen Münzen. Auf Münzen der Sequaner (Breuil, l. c. Fig. 2) erscheint die gleiche, eigentümliche Verlängerung des Hinterfußes, nicht aber auch des Vorderfußes wie bei den oben abgebildeten Hirschfiguren. Mit dem einfachen Spiralband als Füllung der Tierleiber vgl. die ganz ähnliche Füllung nordkaukasischer Tierfiguren, oben S. 429, Fig. 1, 2 und 4.

S. 569. Fig. 3. Bronzene Gürtelschnalle aus der Gegend von Sedan (Text S. 568).

Das Original befindet sich im Museum von Saint-Germain-en-Laye bei Paris. Ein nahezu vollkommen gleiches Stück (besonders auch in der Zeichnung der beiden Tierfiguren auf der Platte fast identisch) aus Ungarn besitzt das Ungarische Nationalmuseum in Budapest; vgl. Hampel, Altertümer des frühen Mittelalters in Ungarn I, S. 481, Fig. 1496 = III (Atlas), Taf. 49, Fig. 1. In dem ursprünglichen Schema dieser Darstellung waren die beiden Löwenfiguren wohl wappenhälterartig beiderseits einer Mittelfigur (Säule oder dergleichen) aufgerichtet. Sven Södenberg, Om djurornamentiken, nennt das oben abgebildete Stück einfach „römisch“, entsprechend seiner Auffassung, wonach die germanische Tierornamentik ausschließlich auf römischen Einflüssen beruhte. Hampel stellt das Budapester Stück in seine „erste“ oder germanische Gruppe der ungarischen Funde und noch in das 4. Jahrhundert. Die Löwenfiguren sind doch, obwohl noch erheblich besser, bereits ziemlich nahe Verwandte der springenden Raubtiere auf der kegelstutzförmigen Fibel aus dem Schatze von Szilágy-Somlyó (Hampel, l. c. I, S. 498, Fig. 1509 und III, Taf. 25), der nach diesem Autor derselben Gruppe, aber dem 5. Jahrhundert angehört. Die Darstellung solcher zoologisch noch halbwegs bestimmbarer Figuren lag nicht in der Entwicklungsrichtung der germanischen Tierornamentik, gleichviel ob die Vorbilder im Wappenschema oder im Umlaufstil gehalten waren.

S. 569. Fig. 4. Silberne Fibel des 5. Jahrhunderts n. Chr. aus Vedstrup auf Seeland, Dänemark (Text S. 568).

[1]) Die Hinzufügung der dritten Tierfigur zu dem „heraldischen“ Paare entspricht einer eigentümlichen Vorliebe des La Tène-Stils für die Dreizahl, wofür Déchelette, Manuel II, 3, S. 1527 f. verschiedene andere Beispiele anführt.

Über die Tierornamente an den Rändern der Fußplatte und im Innern der Kopfplatte dieses Stückes vgl. B. Salin, Die altgermanische Tierornamentik, S. 227—229. Der Fibeltypus mit viereckiger Kopfplatte ist nordgermanisch und stammt aus Skandinavien, wo er im 5. Jahrhundert allgemein ist, im 6. Jahrhundert aber schon verfällt. Im südgermanischen Gebiet (Deutschland, Frankreich, Italien) erscheint er meist in degenerierten, schlechten Exemplaren des 6. Jahrhunderts. Vgl. B. Schnittger, Art. „Fibeln" in Hoops' Reallexikon der germanischen Altertumskunde II, S. 37 f. und Fig. 65 f. (entartete südliche Formen), 78 (das oben abgebildete Stück) und 79 (Entartung im Norden). Die Fibel aus Vedstrup befindet sich im Museum nordischer Altertümer zu Kopenhagen, Abbildungen Aarböger 1880, Taf. I, Fig. 32; Antiqv. Tidskr. f. Sverige XI, 3, Fig. 12; Salin, l. c. S. 226, Fig. 519 und sonst öfter.

C. Verzeichnis der Verfassernamen.

K.

L.

M.

N.

O.

P.

U.

V.

W.

Z.

D. Verzeichnis der Fundorte.

A.

B.

C.

D.

E.

M.

N.

O.

T.

U.

V.

W.

Y.

Z.


UNIVERSITY OF MICHIGAN
3 9015 07342 7547